

Abel LEFRANC
Professeur au Collège de France

Le Secret de William Stanley

VI^e Comte de Derby

ÉTUDE SUR LA QUESTION SHAKESPEARIENNE

PR
2947
.D5
L397
1923

BRUXELLES
Editions du « FLAMBEAU »
58-62, rue Coudenberg

—
1923

PR 2947.D5L397 1923

Le secret de

cen



3 0081 000 001 085

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE

TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

From the Library of
CASIMIR D. ZDANOWICZ
1883 - 1953

A.B. Vanderbilt 1903

Ph.D. Harvard 1906

Chevalier de la Legion d'Honneur

Department of French
University of Wisconsin
1907 - 1953

PR
2947
.D5
L397
1923

318565

318

*A mon Collègue C. D. Zdanow
En toute sympathie et amitié
Jules Maurice*
Abel LEFRANC 3174. *Abel lefranc*
Professeur au Collège de France

Le Secret de William Stanley

VI^e Comte de Derby

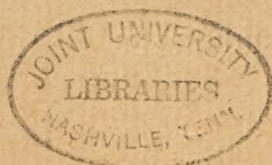
ÉTUDE SUR LA QUESTION SHAKESPEARIENNE

BRUXELLES
Editions du « FLAMBEAU »
58-62, rue Coudenberg

1923

4-20-84

Extrait du *Flambeau*, revue des questions politiques et littéraires,
fascicules des 31 juillet, 31 août et 31 octobre 1922.



gift of
C. D. Zdanowicz

Le Secret de William Stanley

VI^e Comte de Derby

*L'œuvre la plus haute n'a de
prix que par ses rapports avec la
vie. Mieux je saisis ces rapports,
plus je m'intéresse à l'œuvre.*

Anatole France, *Le Jardin d'Epicure*.

BB, 10-16-83
Au cours de deux volumes, publiés dans les premiers mois de 1919 et intitulés: *Sous le Masque de William Shakespeare: William Stanley, VI^e comte de Derby* (Paris, Payot, in-16), j'ai entrepris de prouver que le théâtre shakespearien n'était pas l'œuvre de l'acteur de Stratford-sur-Avon, mais celle d'un membre de l'aristocratie anglaise de l'époque élisabéthaine, et, selon toutes les vraisemblances, de William Stanley, VI^e comte de Derby. Depuis lors, cette thèse a été discutée, parfois avec passion, en plusieurs centaines d'articles (1), tant en France qu'à l'étranger. Parmi les critiques, les uns l'approuvèrent; d'autres la contestèrent ou la nièrent; d'autres encore, incertains et troublés, réservèrent leur jugement définitif, tout en admettant le bien-fondé de certaines parties de la démonstration. En particulier, les pages relatives à la charmante comédie de *Peines d'Amour perdues* retinrent, à peu d'exceptions près, l'attention de tous ceux qui s'appliquèrent avec quelque esprit de suite à l'examen de la question. Les éléments réels dégagés au cours de cette étude frap-

(1) On peut en évaluer le nombre à près d'un millier.

pèrent quantité de personnes(1). On doit noter, en outre, que certains juges, et non des moins qualifiés, se sont prononcés pour une solution transactionnelle. Partant de cette idée que Lord Derby, grand amateur des choses du théâtre et mêlé de très près au monde des acteurs de son temps, a composé certainement une série d'ouvrages dramatiques (2), ils considèrent qu'il a pu fort bien utiliser la collaboration ou le concours technique de l'acteur William Shakespeare, dont le nom aurait figuré seul pour des raisons faciles à deviner. On s'expliquerait ainsi les rapports incontestables qui rattachent le VI^e comte au théâtre shakespeareien. Une telle hypothèse offrirait, d'après ces critiques, le grand avantage de concilier tous les éléments du problème.

Au reste, quelle qu'ait été l'injustice flagrante dont certains jugements hostiles portaient l'empreinte, je me suis abstenu résolument de toute controverse, estimant préférable de continuer avec méthode les recherches commencées, plutôt que de poursuivre des polémiques, que, trop souvent, l'ignorance ou la légèreté de mes contradicteurs risquait de rendre assez vaines. De toutes manières, aucune des démonstrations positives, présentées dans les deux volumes de *Sous le Masque*, n'a été jusqu'à présent compromise, ni même entamée, par une argumentation sérieuse.

Depuis quelques années, les choses ont évolué : il est de plus en plus manifeste que le scepticisme à l'égard du dogme shakespeareien tend à se répandre dans le monde

(1) Voyez *The Nineteenth Century*, juillet 1919, article de M. E. Andrews, etc.

(2) Le fait est prouvé par deux lettres envoyées en juin 1599, de Londres, par un agent secret du parti catholique, George Fenner, à ses correspondants de Venise et d'Anvers : « Le comte de Derby s'occupe uniquement à écrire des comédies pour les comédiens publics. » — « Notre comte de Derby est occupé à écrire des comédies pour les comédiens publics. »

entier, en Angleterre comme ailleurs. D'innombrables articles, dans la presse des deux mondes, sont là pour le prouver. Un bulletin impartial, consacré à ce mouvement d'idées, révélerait sûrement des changements fort piquants. Certains journaux considérables, de grandes revues d'outre-Manche accueillent fréquemment des études qui impliquent une hétérodoxie non dissimulée. Que de propos n'avons-nous pas entendus personnellement, depuis l'apparition de *Sous le Masque*, et qui attestent, en des milieux fort différents, l'ébranlement, chaque jour plus sensible, de l'ancienne foi shakespearienne! Désormais, le problème demeure posé devant l'opinion, et il n'est plus au pouvoir de personne de l'écarter. Beaucoup d'excellents esprits s'avouent, de ce chef, troublés ou inquiets. D'autres confessent que la défense de la foi orthodoxe leur apparaît comme si faible, si étroite, parfois même si puérile, qu'ils se sentent invinciblement attirés vers une exégèse nouvelle. Une orientation toute différente leur semble souhaitable en matière de recherches critiques et de raisonnement. Il est trop clair que le *credo* actuel ne fournit aucune réponse aux innombrables questions que les progrès de la psychologie, aussi bien que ceux de l'histoire littéraire, donnent maintenant le droit de poser. La critique indépendante, longtemps prohibée, pénètre décidément dans ce magnifique domaine de recherches. On n'est plus exposé à passer pour un demi-fou, ou tout au moins pour un halluciné, par le simple fait qu'on ose émettre des doutes sur l'identité véritable de l'auteur d'*Hamlet*. Oserais-je ajouter que l'abondante correspondance qu'il m'a été donné de recevoir, depuis le début de l'année 1919, suffirait à révéler avec quelle ferveur quantité de personnes cultivées s'intéressent, à peu près en tous lieux, à la solution de cette passionnante énigme? Les professeurs d'universités, aussi bien que ceux de l'enseignement secondaire, commencent à s'émouvoir. J'ai pu recueillir, de ce côté, une

série de déclarations vraiment encourageantes. Et ces sympathies ne restent pas platoniques. Des maîtres écoutés de la jeunesse n'hésitent pas à affirmer leurs doutes dans des cours publics. Si nous donnions ici un aperçu de ces adhésions, recueillies, sous des formes diverses, parmi les hommes d'action de notre temps, les savants, les historiens, les professeurs de littérature, on serait sans doute fort étonné de leur variété et de leur portée singulière.

L'heure est passée où la curiosité provoquée par le problème shakespearien pouvait être satisfaite avec de belles négations doctrinales.

Puisque cette évolution récente ne saurait plus être niée, qu'il nous soit permis de rendre un hommage public à l'un des hommes qui ont le plus travaillé à la préparer : Sir George Greenwood, ancien membre du Parlement d'Angleterre, l'infatigable critique, dont les ouvrages, pénétrants et solides, ont tant contribué, au cours des quinze dernières années, à battre en brèche la tradition surannée qui prétend monopoliser les études shakespeariennes. Sir George n'a cessé de révéler les contradictions que suppose le *credo* stratfordien, l'insignifiance et l'invraisemblable pauvreté des moyens mis en œuvre pour le défendre, mais il n'a pas été au delà. Sa position d'« agnostique » ne l'empêche pas, cependant, de suivre avec un intérêt non dissimulé l'argumentation qui tend à faire de William Stanley, VI^e comte de Derby, le plus grand dramaturge des temps modernes, l'auteur mystérieux caché sous le nom de William Shakespeare, acteur de la troupe de son frère.

1. *Lord Derby, Chester et le « Songe d'une nuit d'été ».*

Depuis la publication de *Sous le Masque*, nous avons eu l'occasion de mettre au jour divers travaux qui en ont affermi ou précisé les conclusions, du moins sur certains points, par exemple en ce qui touche le *Songe d'une nuit d'été* (1), les *Joyeuses Commères de Windsor* (2) et *L'Origine d'Ariel* (3). Avant d'aborder le nouvel ordre d'études que nous voudrions exposer aux lecteurs du *Flambeau*, il ne sera pas inutile d'indiquer les principaux résultats acquis sur la genèse et le sens du *Songe d'une nuit d'été*, en raison de leur signification toute particulière. Nous avons pu démontrer, en effet, et de la manière la plus sûre, les points suivants :

1° Cette charmante comédie, l'une des créations les plus exquises qui soient au théâtre, a été composée, à la fin de l'année 1594, d'après les indications mêmes qu'elle contient, et représentée pour la première fois, devant la cour d'Elisabeth, à l'occasion du mariage du VI^e comte de Derby avec Elisabeth Vere, fille aînée du comte d'Oxford et petite-fille de Lord Burghley, vers le 24 janvier 1595.

2° Les célèbres allusions de l'acte II (scène 1, vers 60-174) qui ont donné lieu à des volumes de commentaires, ne visent en aucune façon les fêtes données par

(1) Voir *L'Opinion* des 16 et 23 octobre 1920 : *Le Secret du Songe d'une nuit d'été*; les *Mélanges Bernard Bouvier*, édit. Sonor, Genève, 1920, p. 301-320 : *La réalité dans le Songe d'une nuit d'été*; *L'Illustration* et *The Illustrated London News*, du 30 octobre 1920.

(2) Voir *L'Opinion* des 5 et 12 février 1921 : *A propos des « Joyeuses commères de Windsor »*.

(3) *L'Origine d'Ariel*, dans le volume du *Cinquantiennaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*. Paris, Ed. Champion, 1921, et le tirage à part. Voir aussi la *Revue du XVI^e siècle*, t. VIII, p. 137.

le comte de Leicester, en 1575, en l'honneur de la reine Elisabeth, à Kenilworth : elles s'appliquent, de toute évidence, aux fêtes offertes à cette souveraine par le comte de Hertford, au château d'Elvetham (Hampshire), en septembre 1591. C'est là que parurent ou furent évoqués, au cours de magnifiques spectacles, la reine des Fées, Aureola (véritable Titania), Auberon, le roi de féerie, Coridon et Phyllida, la sirène ou la néréide montée sur un dauphin, les étoiles amoureuses, etc., qui se retrouvent dans la scène citée plus haut du *Songe d'une nuit d'été*. Les concordances sont indéniables.

Toutes les explications antérieures, tant de fois répétées, et qui figurent encore dans la toute récente édition de la *Vie de Shakespeare* de Sir Sidney Lee (avril 1922), s'évanouissent définitivement. On doit, du reste, remarquer qu'elles étaient contraires aux vraisemblances les plus élémentaires. Il ne saurait s'agir, un seul moment, dans tout cela, du comte de Leicester et encore moins de ses relations passionnelles avec la reine. La belle Vestale est bien la reine Elisabeth, qui trône réellement à l'ouest sur la gravure où sont représentés les spectacles nautiques et autres d'Elvetham. Quant à « la petite fleur de l'ouest », c'est tout simplement Elisabeth Vere, filleule de la reine, qui avait accompagné cette dernière à Elvetham, en raison de ses fonctions de fille d'honneur. L'hommage rendu à Elisabeth est tout naturel, et en harmonie, si j'ose dire, avec le rôle rempli par la mariée auprès d'elle et le souvenir de leur présence simultanée chez le comte de Hertford. Il est hors de doute que William Stanley assista pareillement aux fêtes. Les deux jeunes gens se rencontrèrent et se plurent au cours de ces belles journées. Le trait de Cupidon vint frapper la jeune fille « auparavant blanche comme le lait, mais maintenant pourpre grâce à la blessure de l'amour : c'est la fleur que les jeunes filles appellent *l'amour oisif* », comme il est dit dans le *Songe d'une nuit d'été*. Mais, hélas ! William Stanley n'était

alors qu'un simple cadet de famille (1). Il dut attendre d'être devenu Lord, c'est-à-dire un peu plus de quatre ans, pour épouser celle qu'il aimait. Ce sont ces souvenirs que l'auteur du *Songe* se plaît à évoquer. Il est probable que nous possédons, en d'autres parties de la pièce, des allusions non moins significatives à ce roman. Qui donc pouvait être au fait de tels sentiments d'ordre intime, sinon le comte de Derby lui-même? Rien de commun entre ces éléments si caractéristiques et l'acteur Shakespeare.

3° Les diverses scènes relatives à « la pièce dans la pièce » évoquent les représentations données à la *Midsummer* (2) par les acteurs populaires de Chester, ville chère au cœur de William Stanley, sous les auspices des comtes de Derby. Bottom et ses compagnons, d'inoubliable mémoire, personnifient les artisans de la vieille cité, qui, transformés en comédiens occasionnels, organisaient, le 24 juin et à la Pentecôte, alternativement, des spectacles réputés dans toute l'Angleterre. Il n'est pas jusqu'à cette particularité si saillante d'un personnage, tel que Bottom, transformé en âne et parlant comme un homme, qui ne se retrouve dans une pièce propre à Chester : *Balaam and his Ass*, une des plus populaires et des plus recherchées du cycle dramatique de cette ville.

4° Les bruyantes nuits de la Saint-Jean donnaient lieu à des excès notoires : nulle soirée plus redoutable, dans

(1) Entre 1590 et 1595, le grand ministre Burghley, aïeul maternel de la jeune fille, songea successivement à trois autres grands partis : au comte de Bedford, au comte de Northumberland, au jeune comte de Southampton. Ce dernier fut donc, pendant un certain temps, le rival de William Stanley. La rencontre n'est-elle pas curieuse, pour peu que l'on songe à tout ce qui a été dit depuis un siècle sur les rapports de l'auteur du théâtre shakespearien avec Southampton?

(2) Les seules allusions au théâtre populaire que renferme le théâtre de Shakespeare s'appliquent aux spectacles de la *Midsummer* et de la Pentecôte. Or, ces dates de représentations sont alors propres à la vieille cité de Chester, ville des Derby.

l'année, pour la vertu des jeunes filles de Chester et même des femmes. Les documents du xvi^e siècle abondent en enquêtes et poursuites motivées par des aventures amoureuses de la *Midsummer Eve*. Les couples s'égarèrent, à la suite des pageants, dans un petit bois tout proche de Chester... Comment ne pas songer, en lisant le compte-rendu des troubles passionnels propres à cette nuit, et dont le petit bois proche de Chester fut le témoin complaisant(1), aux aventures des divers couples du *Midsummer Night's Dream*, dans le bois, près d'Athènes, pendant la nuit : Lysandre et Hermia, Demetrius et Helena et même Bottom et Titania ? Tel épisode, par exemple celui de l'acte II, sc. 2 (v. 35-65), ou celui de l'acte III, sc. 2, évoque, d'une manière aimable et piquante, les traditions chestériennes de la nuit du 23 au 24 juin.

5° La fameuse allusion que l'on rencontre à l'acte V, sc. 1, touchant la représentation proposée du « *Masque* » des *Neuf Muses pleurant sur la mort de la Science, décédée récemment dans la misère*, allusion qui a suscité tant d'hypothèses diverses et de commentaires aventureux, vise de toute certitude le *Masque des Neuf Muses*, proposé par Arthur Throgmorton, dans une lettre adressée à Robert Cecil, pour le mariage du comte de Derby. L'autre masque visé dans cette lettre serait le *Songe d'une nuit d'été* lui-même. Des rapports multiples sont donc établis entre William Stanley et la comédie dont le mariage de Thésée avec la belle Hippolyte forme l'aimable sujet.

Nous arrêtons là ces conclusions. Si elles sont exactes, comme cela ne paraît pas contestable, l'aspect de la question shakespearienne en est modifié du même coup. Non seulement, l'histoire et le commentaire de la pièce doivent être renouvelés d'un bout à l'autre, mais, ce qui est plus grave, l'édifice stratfordien s'en trouve ébranlé

(1) Cf. le curieux recueil de Frederick Furniwall sur Chester dans *Early Engl. Text Soc. Orig. Series*, 108.

dans ses fondements. Cela est si vrai que tous ses défenseurs ont prudemment gardé, sur ces résultats certains, un silence absolu (1). Je ne crois pas que de pareils procédés aient jamais été employés dans une controverse historique quelconque. Voilà trente-cinq ans qu'un travailleur a commencé son labeur professionnel : toutes les thèses et recherches qu'il lui a été donné de présenter au public ont été acceptées sans nulle exception, et quand ce même travailleur s'avise d'appliquer les méthodes ainsi éprouvées au problème shakespearien, il s'aperçoit que le sujet est *tabou*. Les prêtres du temple stratfordien considèrent comme un sacrilège celui qui ose discuter leur *credo*, même s'il apporte les meilleures preuves à l'appui de ses assertions. « Raison ? dit le sophiste Janotus de Bragmardo — nous n'en usons point céans. »

II. *La passion de Derby pour le théâtre : un texte inconnu qui concorde avec « Hamlet ».*

Un nouveau texte, essentiel, va nous montrer, après d'autres, la place exceptionnelle que les choses du théâtre ont tenue dans la vie du VI^e comte de Derby. Déjà, dans le premier volume de *Sous le Masque*, nous avons consacré un chapitre entier (le V^e) à cette matière :

(1) Dans la nouvelle édition révisée qui vient de paraître de son livre : *A Life of William Shakespeare* (776 pages!), Sir Sidney Lee n'y fait pas la plus petite allusion. La consigne est de tout ignorer. Quel jour de tels procédés ne jettent-ils pas sur la mentalité stratfordienne ? Je pourrais signaler d'autres faits à peine croyables. Le *Supplément littéraire du Times* (16 déc. 1920) avait cependant inséré une lettre de Sir George Greenwood résumant toutes les études que j'ai publiées sur le *Songe d'une nuit d'été*. Un article publié, il y a peu de temps, dans une grande revue française garde également un silence absolu sur toutes ces recherches, dont les résultats positifs ne sont pas contestables.

La famille des comtes de Derby et les comédiens de l'époque élisabéthaine. Ces pages, qui ont, semble-t-il, trop peu retenu l'attention des critiques, même bienveillants, groupaient tous les textes relatifs aux rapports des Derby avec les acteurs publics. Aucune famille n'a entretenu avec l'art dramatique des relations plus continues ni plus ferventes que celle qui nous intéresse ici. Les plus célèbres comédiens du temps ont appartenu aux troupes patronnées par Ferdinando, V^e comte de Derby, frère aîné de notre William Stanley, depuis sa plus tendre jeunesse — il n'avait pas 17 ans — jusqu'à sa mort. L'acteur William Shakespeare appartint à la compagnie qu'il protégea de septembre 1588 à avril 1594, date de son décès. William Stanley, devenu comte de Derby, entretenait pareillement une troupe, dont nous avons raconté les destinées, et qui se maintint jusque vers 1617. Thomas Heywood en fit partie.

Quelque temps après l'apparition de nos deux volumes, l'éminent historien du théâtre anglais, M. E. K. Chambers a bien voulu attirer notre attention sur une lettre qui avait été publiée au cours de la guerre (1915) dans le tome XIII du *Calendar of the Manuscripts of the Most hon. Marquis of Salisbury, preserved at Hatfield House* (p. 609) (1). Ce document n'est pas daté, mais il paraît tout à fait plausible de le rapporter, avec ses éditeurs, aux toutes dernières années du xvi^e siècle, et probablement aux environs de 1600. C'est une lettre de Lady Derby, femme du VI^e comte, adressée à son oncle Robert Cecil, le secrétaire d'Etat d'Elisabeth. Aucune pièce ne pouvait démontrer d'une manière plus frappante le culte passionné de William Stanley à l'égard de l'art dramatique (2), en même temps que ses relations étroites

(1) Publication de l'*Historical Manuscripts Commission*.

(2) Cette lettre est à rapprocher de celle que nous avons reproduite dans notre ouvrage, t. I, p. 349.

avec les acteurs. On devine, par les expressions mêmes employées par Lady Derby, qu'il s'agit, chez son mari, d'une préférence telle pour le divertissement théâtral que l'équilibre de sa vie morale paraît presque en dépendre. Un tel document confirme avec une force singulière les inductions que nous avons formulées, il y a trois ans. En voici la traduction :

Mon bon Oncle, Etant pressée par mon mari de solliciter votre bienveillance en faveur de ce Brown (1) et de sa compagnie d'acteurs, afin d'obtenir qu'ils ne soient pas privés de leurs représentations habituelles, alors surtout que pour les maintenir ils ont employé la meilleure partie de leurs ressources, si toutefois une matière de si peu de conséquence peut ne pas vous paraître importune, je désirerais que votre appui pût être un moyen de les soutenir, pour cette raison que mon mari faisant ses délices de cette troupe, cela le préserverait de plus grandes prodigalités et contribuerait à faire prévaloir votre influence vis-à-vis de lui dans des matières de plus haute importance et pour mon bien. En rappelant ma meilleure affection à votre égard, je vous dis adieu.

Votre très attachée nièce,

E. Derby. (2)

Coïncidence vraiment surprenante : la comtesse emploie, en parlant de son mari, les mots *taking delite in them* (3), c'est-à-dire exactement les mêmes termes dont use Rosenkranz, dans *Hamlet* (II, 2, l. 350), quand il présente les comédiens à Hamlet en disant : « Ces acteurs sont ceux-là mêmes, Monseigneur, qui avaient coutume de vous charmer si fort, les tragédiens de la ville. » (Even those you were wont *to take delight in*, the tragedians of the city.) On peut remarquer, en outre, que la lettre de Lady Derby représente la compagnie d'acteurs chère à son mari comme subissant exactement la même crise qui

(1) L'acteur Robert Brown.

(2) Adresse : Au très honorable, mon très bon oncle, Monsieur le Secrétaire.

(3) Faisant ses délices des comédiens, se plaisant fort en leur compagnie.

atteint la troupe accueillie par Hamlet dans son château. Entre toutes les données relatives aux comédiens de W. Stanley, d'une part, et à ceux du prince danois, de l'autre, la concordance est parfaite.

Quelle rencontre étrange ! Si l'on veut bien relire tout ce que nous avons écrit naguère sur les rapports du personnage d'Hamlet avec la physionomie morale de Derby (1), et notamment sur le goût si vif que ce dernier manifeste, comme le prince danois, à l'égard de ces comédiens, on conviendra que le document nouveau offre pour l'étude de la question shakespearienne un intérêt tout spécial. Comment identifier l'attitude d'Hamlet dans les scènes des comédiens avec celle que l'on peut attribuer à l'acteur Shakespeare ? Quelle dérision, pour peu qu'on y songe un instant ! Est-ce que le prince danois, féru lui aussi de théâtre et ami des comédiens, ne représente pas, de la façon la plus évidente, le grand seigneur anglais, de souche royale, qui accueille une troupe d'acteurs, déjà connue de lui, dans son château et qui paraît si familier avec toute la pratique du théâtre qu'il leur donne les conseils les plus judicieux et les plus techniques sur l'exercice bien compris de leur art ?

Que de fois William Stanley accueillit dans ses châteaux de Latham et de Knowsley les troupes de comédiens venues pour y donner des représentations !... Avec quelle sollicitude il les recommandait à ses amis ! Entre Hamlet, fervent des choses du théâtre en même temps qu'écrivain dramatique, et ce personnage, le parallélisme est frappant. Aucune autre hypothèse n'a été proposée jusqu'à présent qui puisse être assimilée à celle-là au point de vue de la vraisemblance. L'épisode des comédiens dans *Hamlet* est le miroir fidèle de la réception d'une compagnie d'acteurs en tournée chez un grand seigneur. Il reproduit les scènes véritables qui se déroulaient en pareille circonstance dans une vaste et magnifique demeure telle que Latham et Knowsley (2). Les conseils que donne Hamlet à ses comédiens sont

(1) *Sous le Masque*, t. II, chap. IX en entier.

(2) Les plus nombreuses, de beaucoup, qui aient été relevées dans des châteaux anglais, à l'époque d'Elisabeth.

sans doute ceux-là mêmes que William Stanley avait adressés plus d'une fois aux troupes qui fréquentaient chez son père ou chez lui (1).

J'affirme à nouveau, avec l'inébranlable conviction qu'on le reconnaîtra un jour, que tous les épisodes, allusions ou évocations relatifs au théâtre, qui se rencontrent à travers le théâtre shakespearien, s'expliquent uniquement, et sans aucune exception, par les circonstances de la vie du VI^e comte et spécialement par les représentations de Latham et de Knowsley comme par les mystères et spectacles de la *Midsummer* et de la Pentecôte qu'il présidait annuellement et que donnaient devant lui ses compatriotes, les artisans de Chester.

III. *Le secret de Derby* *et les mystères de l'histoire littéraire.*

Si, comme nous croyons pouvoir le démontrer, William Stanley, VI^e comte de Derby, doit être considéré comme l'auteur véritable du théâtre shakespearien, il devient indispensable d'expliquer avec quelque vraisemblance le secret profond dont il a entouré son activité de poète. Pourquoi ce mystère complet qu'il a su préserver jusqu'au bout avec une volonté et une habileté supérieures? Quel intérêt considérable avait-il à dissimuler ainsi son identité réelle? Il est de toute nécessité que des raisons vraiment probantes puissent légitimer l'étonnante substitution qui s'est accomplie et la rendre acceptable. Il importe que l'existence d'une énigme shakespearienne soit justifiée par des arguments en quelque sorte sans réplique. Là est peut-être, à l'heure présente, le point essentiel de la controverse.

Les motifs pour lesquels l'auteur de *Jules César*, de *Richard III* et de tant d'œuvres immortelles a voulu cacher

(1) *Sous le Masque*, t. II, p. 151-152.

sa personnalité véritable doivent se rattacher à des circonstances très graves et infiniment délicates de sa vie morale. Il ne saurait s'agir, en l'espèce, de fantaisie pure, et encore moins de je ne sais quel calcul bizarre, ni de mépris ironique de la gloire. Même en tenant compte des mœurs du temps, un pareil renoncement suppose, pour paraître plausible, une rencontre étrange de causes exceptionnelles. Si, pourtant, le repos, la liberté, la vie même du poète se fussent trouvés en péril, au cas où une seule indiscretion eût été commise... Faut-il penser que la révélation de son nom, puisqu'elle n'a jamais été faite, eût entraîné des conséquences redoutables? Un secret si bien gardé touchait apparemment à des intérêts de grande importance. Serait-il donc absurde d'imaginer qu'une sorte de secret d'Etat a pu se trouver, dès l'origine, mêlé à cette énigme extraordinaire? Et si, par hasard, notre hypothèse venait à se vérifier, quel aspect nouveau, inattendu, saisissant entre tous, s'offrirait aux méditations de ceux qui s'appliquent à l'étude du théâtre shakespearien! La genèse de ce dernier impliquerait, en effet, un véritable drame bien digne du créateur de *Richard III* et de *Macbeth*.

A vrai dire, l'heure paraît singulièrement propice pour une telle recherche. A travers les multiples témoignages qui nous arrivent des points les plus divers, se dégage avec constance un ardent désir de voir la question ainsi posée s'acheminer vers une solution satisfaisante. On peut même affirmer que pour beaucoup d'âmes sincères, que trouble le doute, la vérité dernière ne saurait être conquise autrement. Tant que l'explication du mystère n'aura pas été livrée, avec toutes les preuves d'ordre psychologique susceptibles d'en faire comprendre l'absolue nécessité, nombre d'esprits prudents, même hostiles à la foi stratfordienne, hésiteront toujours à admettre la croyance nouvelle, quels que soient les arguments qui l'appuient par ailleurs.

Reconnaissons, dès l'abord, que si une pareille explication existe, elle devra présenter un caractère digne, à tous égards, des éléments mêmes du problème. Puisque la production dramatique dont il s'agit est une des plus hautes et des plus compréhensives qui existent, il importe que la justification du secret qui l'a accompagnée implique une telle grandeur et, par ailleurs, une telle force démonstrative, qu'il ne soit pas possible de la récuser. En un mot, le secret du plus grand des poètes modernes, dès lors qu'il peut être révélé, doit se trouver en pleine harmonie avec la prodigieuse splendeur de son œuvre.

Peut-être paraîtra-t-il à propos, avant d'aborder l'ample sujet qui s'offre à notre examen, de fournir des indications préliminaires sur ce qu'on pourrait appeler la question des personnalités cachées en littérature. Certes, de vastes collections, bien connues des érudits, ont été consacrées, au cours du xix^e siècle, aux ouvrages anonymes et aux pseudonymes adoptés par de nombreux écrivains. Le besoin qu'ont éprouvé certains auteurs de dissimuler ainsi leur véritable personnalité remonte assurément très haut dans l'histoire littéraire. Pour ne parler que des genres dramatique et romanesque, quantité d'ouvrages célèbres de notre littérature sont demeurés anonymes. C'est ainsi que, sans remonter jusqu'au moyen âge où l'anonymat fut si fréquent, la *Farce de Pathelin* et les *Quinze joyes du mariage*, deux chefs-d'œuvre par excellence, qui datent de la fin du xv^e siècle, n'ont jamais livré les noms de leurs auteurs. Il n'est pas douteux que des circonstances particulières ont aussi contribué à mettre cette mode en faveur à certaines époques plutôt qu'à d'autres. Le xvi^e siècle peut offrir, pour sa part, toute une série d'exemples curieux de dissimulations volontaires. Un livre d'une grande valeur technique, dont il parut, entre 1548 et 1594, au moins dix éditions (texte et traductions), le meilleur traité de science militaire qu'ait vu éclore la Renaissance : *Instructions sur le faict de la guerre*,

extraictes des livres de Polybe, Frontin, Vegece, Cornazan, Machiavelle et plusieurs bons auteurs (1^{re} éd. en 1548), appelé aussi le traité de la *Discipline militaire*, fut partout attribué à Guillaume du Bellay, même dans la préface, alors qu'il est l'œuvre certaine du seigneur de Fourquevaux, personnage considérable et fort connu en son temps, qui remplissait les plus hautes charges du royaume (1). Fourquevaux a laissé volontairement l'erreur se propager : il n'a jamais écrit un mot pour la combattre.

L'histoire du xvii^e siècle, en particulier, abonde en substitutions de ce genre : on sait combien les ouvrages de Charles Sorel, de M^{me} de la Fayette et de nombre d'autres écrivains parurent souvent dans des conditions qui étaient destinées à dérouter les contemporains. Ce serait un piquant chapitre de notre histoire littéraire à écrire. Au xviii^e siècle, les publications faites, soit sous le voile de l'anonymat, soit sous des noms supposés, ne se comptent plus : quantité d'œuvres parmi les plus célèbres du temps, à commencer par celles de Voltaire et de plusieurs philosophes, ne virent le jour — il importe de ne jamais l'oublier — qu'accompagnées d'indications fausses ou énigmatiques.

Combien de mystères encore se succèdent à travers le xix^e siècle ! La seule histoire des collaborations, faite à l'aide des documents déjà accessibles, offrirait une série de surprises à peine croyables. Est-il un épisode plus saisissant, pour nous en tenir à cet unique exemple, que celui de la collaboration d'Alexandre Dumas père et d'Auguste Maquet ? Les révélations véritablement sensationnelles que nous ont apportées, sur ce point, des publications toutes récentes ont singulièrement ému et frappé l'opinion publique. Désormais, il est avéré que

(1) Voyez notre étude : *Un Réformateur militaire au xvi^e siècle : Raymond de Fourquevaux* dans la *Revue du xvi^e siècle*, t. III, 1915, p. 109 à 154.

certaines des œuvres les plus célèbres du xix^e siècle ne sont pas, pour une part essentielle, de l'auteur qu'elles ont illustré et rendu à jamais populaire. Maquet, dont on croyait qu'il n'avait été qu'un collaborateur tout à fait secondaire, remplit en réalité, dans l'association des deux écrivains, le rôle de guide et d'inspirateur. C'est lui qui a conçu, conduit et écrit, non seulement *Les Trois Mousquetaires*, d'immortelle mémoire, mais encore une longue série de romans et de pièces de théâtre, parus sous le nom de Dumas père, et qui figurent parmi les plus connus de cet auteur. Il est prouvé qu'à part quelques phrases modifiées ou interverties, certains changements dans l'ordonnance et quelques courts développements, le texte imprimé de nombre de pages fameuses entre toutes, — l'exécution de Milady, par exemple, — est conforme au manuscrit de Maquet. La comparaison qui a été faite entre les deux textes n'est pas moins décisive en ce qui touche les autres chapitres du chef-d'œuvre attribué à Dumas. « Le succès fut étourdissant; on attendait avec impatience la publication de chaque feuilleton dans le *Siècle*, et quand les volumes parurent chez Baudry, les éditions se succédèrent sans interruption, tant elles étaient rapidement enlevées par la foule. Maquet assista à ce triomphe en spectateur. Il eut une consolation, sinon profitable, du moins réconfortante : il entendit, il lut le récit des louanges délirantes adressées à Dumas. Il avait probablement l'âme d'un philosophe, il jouissait d'un succès dont un autre avait le bénéfice. Il eut encore une récompense : le tome I^{er} de l'édition originale des *Trois Mousquetaires* revêtu de cette dédicace : *Cui pars magna fuit*... ce qui dans le modeste latin de Dumas signifie : « A celui qui y fut pour une grande part. »

« Maquet était l'homme ignoré, l'homme masqué, l'homme au masque de fer. Il dépensait beaucoup de talent : il en tirait un maigre profit au point de vue financier, il n'en tirait aucun au point de vue de la réputation,

puisqu'il ne signait pas les œuvres. » On connaît, d'autre part, l'émouvante réclamation qu'il a formulée dans son testament.

Or, tout cela s'est accompli, pour ainsi dire sous nos yeux, il y a trois quarts de siècle à peine. Beaucoup, parmi nous, ont pu connaître encore l'un des deux acteurs de cette étrange aventure, mort seulement en 1888. Il a fallu la volonté tenace d'un érudit et tout le bruit produit par un conflit judiciaire récent pour amener le public à connaître enfin une vérité qui aurait pu rester encore longtemps cachée. Que la correspondance de Maquet et de Dumas eût été anéantie, et la démonstration devenait dès lors bien difficile, sinon impossible à poursuivre (1).

Pareillement, il serait aisé de relever en Angleterre, au cours du xix^e siècle, plus d'un exemple topique de procédés semblables. Pour ne parler que du roman, le cas de Walter Scott et celui des sœurs Brontë figurent parmi les plus impressionnants qui soient. Personne n'ignore que le célèbre auteur des *Waverley Novels* publia une notable partie de ses romans sous un pseudonyme, et qu'il s'obs-

(1) Voyez GUSTAVE SIMON, *Histoire d'une collaboration. Alexandre Dumas et Auguste Maquet. Documents inédits*. Paris, Crès, 1919, in-16. De nombreux articles de journaux et de revues ont, vers le même moment, et tout récemment encore (juillet 1922), amplement étudié cette question si passionnante: par ex. *Le Temps* des 21 juin et 8 juillet 1922, etc. — Sans vouloir mettre en parallèle une question aussi importante avec celle d'*Ubu-Roi*, il sera peut-être à propos de remarquer que l'auteur véritable de cette pièce singulière, que nombre de critiques saluèrent en son temps comme un chef-d'œuvre, était resté complètement inconnu jusqu'à ces derniers mois. Il paraît bien établi que Jarry, qui fit jouer et publia la pièce sous son nom, n'y fut en réalité pour rien. Voir sur ce piquant problème: *Sous le Masque d'Alfred Jarry* (?) *Les sources d'« Ubu-Roi »*, par Charles Chassé, curieuse et probante brochure, et les nombreux articles dont elle a été l'occasion. — Que d'énigmes du même ordre il serait facile de découvrir dans l'histoire littéraire de notre temps, à commencer par le cas si curieux d'un auteur très lu, tel que « Pierre de Coulevain » !

tina, durant un certain nombre d'années, à nier, contre toutes les apparences, la paternité de ceux-ci, alors que d'innombrables lecteurs les accueillaien dans le monde entier avec une faveur dont il n'y a peut-être pas d'autre exemple.

« On s'arracha *Waverley* (juillet 1814), qui fut aussitôt traduit dans toutes les langues. Nul ne savait qui l'avait écrit; ce secret fut si parfaitement gardé que, de 1814 à 1826, pendant treize ans, aucune indiscretion ne le trahit. Ballantyne faisait copier le manuscrit avant de le livrer aux typographes. L'original ne passait sous les yeux d'aucune autre personne. En vain l'Angleterre, l'Europe se demandaient qui donc était ce mystérieux génie dont les chefs-d'œuvre se succédaient d'année en année. ...Mille suppositions s'échafaudaient. Tantôt c'était *Rob-Roy* où l'on voulait voir des mémoires, tantôt *Péveril du Pic* que l'on attribuait à un frère de l'auteur de la *Dame du lac*, parce qu'il avait habité l'île de Man. Walter Scott lui-même s'amusait à égarer le public (1). »

Dans la *Préface générale* de ses œuvres (1829), le romancier essaya d'expliquer les raisons de son anonymat. A toutes les questions posées sur cette obstination dans l'incognito, il était difficile de donner une réponse satisfaisante. Aussi, comme on l'a dit avec raison, n'en a-t-il donné aucune. « J'ai déjà dit dans l'introduction des *Chroniques de la Canongate* que je n'avais guère de meilleures raisons à alléguer que celle de Shylock : « Tel était mon caprice du moment. » Y a-t-il tout simplement un certain appétit « du mystère », lequel caractérise d'ailleurs ou doit caractériser « l'organisation intellectuelle du romancier? ou encore une certaine pudeur, pour un grave sheriff, à signer des œuvres qui passent pour frivoles? Toujours est-il qu'il n'avoua que très tard, et à la

(1) *Walter Scott*, par CHARLES SIMOND. (Paris, Louis Michaud), p. 9.

dernière extrémité, la paternité de ses romans » (1). Ce fait a frappé au plus haut point l'attention de notre Balzac (2).

L'histoire du mystère qui environna longtemps les œuvres des sœurs Brontë et spécialement celles de Charlotte, l'auteur de *Jeanne Eyre*, n'est, certes, pas moins surprenante. Il faut lire chez les biographes de cette dernière, par exemple chez M^{me} Gaskell, les détails relatifs au secret littéraire de celle qui devint illustre sous le pseudonyme de Currer Bell. Charlotte n'hésita pas à écrire une lettre de dénégation formelle. « La raison qui rendait Miss Brontë si anxieuse de conserver son secret, était, m'a-t-on dit, la promesse qu'elle avait faite à ses sœurs en engageant sa parole, que jamais la révélation ne viendrait d'elle. L'énigme de la publication des romans des trois sœurs sous des noms supposés, prenait tous les jours des proportions plus importantes ; plusieurs critiques persistaient à croire que les trois Bell n'étaient qu'un seul et même auteur et que la différence existant dans les trois productions marquait simplement les époques successives de son développement littéraire (3). » Les trois sœurs avaient tenu secrètes leurs aventures littéraires même à leur père, et celui-ci ignora longtemps les publications faites par ses filles, tout en habitant avec elles dans un petit presbytère, fort isolé, du nord de l'Angleterre. Ce ne fut qu'après la seconde édition de *Jeanne Eyre* que Char-

(1) *Walter Scott*, par LOUIS MAIGRON. (Paris, La Renaissance du Livre), p. 8.

(2) « Tôt ou tard, l'avenir ou le présent vous savent gré d'avoir souffert en silence. Il est un grand homme, qui, prévoyant sa gloire, s'en est épargné les souffrances : Walter Scott a gardé pendant trente ans l'anonymat le plus sévère, il a joué sans amertume de toute sa renommée. » (*Le Lys dans la Vallée*, préface de l'édition de 1836, p. XIII). Voyez aussi VICTOR HUGO dans le *Conservateur littéraire*, éd. Marsan, t. I, p. 66, etc.

(3) *Vie de Charlotte Brontë (Currer Bell)*, par M^{me} GASKELL (trad. M^{me} Ambr. Tardieu). Paris, 1877, p. 157. Voyez aussi p. 141 à 155.

lotte voulut mettre son père dans son secret. Un jour ce dernier s'était rencontré dans le jardin de la cure avec le facteur apportant un gros paquet à l'adresse de Currer Bell. « Currer Bell... », dit le vieux ministre, « nous n'avons pas ça dans la paroisse (1). »

Il est utile de rappeler ces faits pour montrer à quel point la gloire littéraire a été diversement appréciée par les écrivains, à travers les âges. On ferait aisément un gros livre de tous les cas particuliers que révèle à cet égard l'histoire littéraire de tous les temps. Et je ne parle pas ici des nombreux écrivains de haute valeur qui ont écrit des ouvrages, souvent considérables, sans se soucier de les publier, ni même de les faire connaître à leur entourage. Tels d'entre eux ont composé des chefs-d'œuvre, qui ont négligé tous les moyens de conquérir la réputation à laquelle ils pouvaient prétendre. Le cas de Brantôme, dont les œuvres ne parurent que cinquante ans après sa mort, et celui du duc de Saint-Simon, l'un des plus grands écrivains français, sont bien faits pour nous inciter à réfléchir. Pour peu qu'on examine de près les choses, il est aisé d'apercevoir que l'uniformité d'aspirations, qui semble naturelle en pareille matière, chez les auteurs, n'a jamais été réalisée.

IV. *Anonymat et substitution de noms chez les écrivains de l'aristocratie élisabéthaine. L'utilisation du nom de Shakespeare. Le silence obstiné de l'acteur.*

Si donc, il s'est rencontré, à travers les âges, d'incontestables exemples du désir qu'ont éprouvé certains écrivains, et non parmi les moindres, de demeurer cachés, on peut affirmer, sans crainte de heurter les lois

(1) E. DIMNET, *Les sœurs Brontë*. Paris, 1910, p. 168 et *passim*.

de la psychologie, que le mystère shakespearien ne constitue, à aucun degré, une anomalie. Il n'est rien qui, *a priori*, interdise à un historien d'en admettre l'existence. Au reste, si, au lieu de nous en tenir à la littérature, nous explorions, à ce point de vue, d'autres domaines de l'activité humaine, par exemple ceux de l'art, de la politique ou même de la science, il est hors de doute que les cas d'anonymat ou de substitution d'un nom à un autre se multiplieraient singulièrement.

Vers le moment où l'auteur du théâtre shakespearien commença à écrire, parut le premier ouvrage de critique littéraire qu'ait vu éclore l'Angleterre : *The Arte of English Poesie*, publié en 1589 par l'éditeur Richard Field, et qui est attribué généralement à George Puttenham. Aucun autre témoignage ne saurait l'emporter, en l'espèce, sur celui de ce remarquable traité, qui conquiert alors une ample réputation. Voici les observations fort curieuses qu'il nous présente sur les poètes de l'aristocratie élisabéthaine :

De nos jours... les poètes sont autant méprisés que la poésie elle-même, et ce nom est devenu infamant, d'honorable qu'il était, et sujet à mépris et à dérision; il est plutôt un reproche qu'un éloge pour celui qui en use, car, ordinairement, quiconque est amateur de cet art ou prouve qu'il excelle à le pratiquer, on l'appelle par dédain un fou (*phantasticall*); et un homme qui délire ou qui est fou (par réciprocité), on l'appelle un poète...

Maintenant, en ce qui touche ceux qui font partie de la noblesse ou de la *gentry* et paraissent très bien doués pour la pratique de maintes sciences louables, et spécialement de la poésie, il est désormais reconnu aujourd'hui qu'ils n'ont pas le courage d'écrire; et s'ils viennent à l'avoir, ils éprouvent alors la plus grande répugnance à laisser connaître leur talent. Cela est si vrai que je connais maints notables « *gentlemen* », à la Cour, qui ont écrit des ouvrages méritoires et les ont cependant détruits; ou bien s'ils se sont résignés à les voir publier, ils se sont abstenus d'y mettre leur nom : comme si cela eût été une honte pour un « gentleman » de paraître savant et de se montrer lui-même amoureux d'un bel art. A d'autres époques,

il n'en était pas ainsi, puisque nous lisons que des rois et des princes ont écrit de gros volumes et les ont publiés sous leur nom royal (1).

Que d'exemples, à l'époque même de la production shakespearienne, pourraient illustrer ces piquantes remarques, formulées par le plus compétent des juges ! Combien d'auteurs de l'époque élisabéthaine, surtout parmi les nobles, ont négligé de publier eux-mêmes leurs œuvres, insoucieux de la gloire littéraire, telle que nous la concevons. Presque tous les ouvrages d'un écrivain aristocratique quasi contemporain de Shakespeare, Sir Philip Sidney, destinés à un si grand retentissement, ne virent le jour qu'après sa mort. Le comte d'Oxford, proclamé par Meres, en son temps, l'un des meilleurs auteurs de tragédies et de comédies, et que la critique célèbre aujourd'hui comme un poète lyrique de premier ordre, n'a rien imprimé ; il a même laissé sombrer presque toutes ses œuvres (2). Nombre de grands seigneurs du xvi^e siècle en ont fait autant. Edmond Spenser, d'autre part, n'a montré aucun souci de ses œuvres dramatiques. L'unique poète de haute valeur qui se place entre Dunbar et Spenser, Sir Thomas Sackville, plus tard Lord Buckhurst et comte de Dorset, laissa périr les « sonnets doucement assaisonnés » qui l'avaient rendu célèbre.

L'un des plus remarquables poètes anglais du commencement du xvii^e siècle, né dix ans après l'acteur

(1) Edit. Arber, pp. 33 et 37 : « So as I know very many notable Gentlemen in the Court that have written commendably, and suppressed it agayne, or els suffred it to be publisht without their owne names to it: as if it were a discredit for a Gentleman to seeme learned and to shew him selfe amorous of any good Art... » Un bon juge a dit de cet auteur qu'il était le premier écrivain anglais qui « attempted philosophical criticism of Literature or claimed for the literary profession a high position in social economy ». La dédicace de Richard Field est adressée à Lord Burghlev.

(2) N'oublions pas que le VI^e Comte de Derby, qui a composé sûrement des pièces, en aurait fait autant, s'il n'est pas l'auteur du théâtre shakespearien.

Shakespeare, John Donne, dont Edmond Gosse nous dit qu'il fut, « dans cet âge de puissants esprits et d'imagination lumineuses, l'intellect le plus robuste et le plus laborieusement éduqué » ne publia aucune de ses nombreuses œuvres. Ses divers poèmes restèrent en manuscrit jusque deux ans après sa mort.

Quantité de recueils poétiques du temps (1), et dont plusieurs justement renferment des œuvres de Shakespeare, sont remplis d'énigmes et de mystères, encore non résolus à l'heure actuelle. Sans parler des *Sonnets*, dont il y a près de quatre-vingts interprétations, on peut citer *Willobie his Avis*, *A Lover's Complaint*, *The Phoenix and the Turtle* (2), etc.

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler les multiples énigmes, ni les aspects controversés, ni toutes les parties demeurées insolubles du problème shakespearien. Il suffira, pour donner une idée de leur importance, totalement méconnue par l'école straffordienne, d'attirer l'attention sur un seul ensemble de faits : à savoir celui qui a trait à la publication des œuvres mêmes du poète. Croirait-on qu'après tant d'études minutieuses, la question de l'origine des éditions shakespeariennes est encore aussi obscure qu'au premier jour ? (3). Comment se firent ces publications ; qui les prépara ; quel fut le rôle de l'auteur ; comment les textes furent-ils choisis et

(1) *L'England's Helicon*, dont M. Gosse note « les délicats mystères » et beaucoup d'autres.

(2) Ces énigmes shakespeariennes s'expliquent de la manière la plus naturelle par les circonstances de la vie de William Stanley. *Le Phénix et la Tourterelle*, pièce sur laquelle on a tant écrit, s'applique — je l'ai démontré — à la famille Derby. La sœur illégitime de William Stanley, Ursula Stanley, et son mari, Sir John Salisbury, sont les héros de ce curieux poème allégorique.

(3) Nous assistons, sur ce point, à des changements à vue perpétuels. On n'imagine pas le « puzzle » que représente la question des Quartos de Shakespeare. L'histoire des textes de *Richard III*, par exemple, constitue une véritable énigme. Nous en reparlerons.

fournis? Autant de questions auxquelles on ne nous répond que par des hypothèses. Mystère et incertitude partout. Les procédés varient constamment suivant les pièces. On a l'impression très nette de la carence de l'auteur en tout cela. Les choses se succèdent sans règle fixe ni logique. En aucun cas, on n'entrevoit l'action régulière et voulue du poète. Tout se passe le plus souvent comme s'il n'avait pris aucune part à ces éditions, comme si elles s'étaient faites en dehors de lui, sans son aveu, grâce, le plus souvent, à des textes clandestins, dont l'origine n'offrait guère de garantie. Le nombre des difficultés qui subsistent dans le texte shakespearien est immense. Erreurs et confusions de mots, passages inexplicables ou altérés abondent à l'infini. On voit, au fur et à mesure des impressions, les changements et additions se succéder, sans qu'on puisse en définir l'origine. En aucun cas, l'auteur ne révèle son intervention. Il demeure caché et insaisissable. Aucune explication satisfaisante n'a jamais été donnée de tant d'anomalies.

Il y a plus encore : il y a cette chose inouïe, prodigieuse, unique en ce temps, que le nom de Shakespeare est employé par un certain nombre d'éditeurs et d'imprimeurs avec une liberté et une désinvolture qui confondent. Toute une série de volumes paraissent sous son nom, qui répandent parmi ses contemporains des pièces ou des poèmes dans la composition desquelles il n'est pour rien, ou du moins dont la paternité lui a toujours été refusée par les éditeurs et les critiques modernes. On use de la firme *William Shakespeare* ou *W. S.*, comme d'une firme que personne ne se soucie de défendre ni de revendiquer ouvertement. A coup sûr, le principal intéressé se dérobe ; il ne paraît en aucun cas et laisse s'accomplir, sans jamais protester, ces multiples usurpations de nom. Est-ce que John Lyly, Ben Jonson ou tel autre dramaturge notoire de l'époque se sont vu attribuer avec une pareille facilité toute une série d'ouvrages auxquels ils

étaient restés totalement étrangers? Ce phénomène n'a pu se produire, surtout avec une pareille fréquence, pour aucun autre contemporain de Shakespeare. Comment l'expliquer? L'orthodoxie stratfordienne, méconnaissant cette difficulté, aussi bien que toutes les autres, ne s'est nullement préoccupée de l'éclaircir ou du moins elle ne l'a expliquée que par des raisons dénuées de toute valeur. Cette pratique singulière commença en 1594 (1), avec les initiales, quatre ans avant que le nom de Shakespeare parût en toutes lettres sur une production dramatique réputée authentique. Notons que la tragédie de *Lochrine* fut publiée en 1595 « as newly set foorth overseene and corrected by W. S. ». De même, *Lord Cromwell*, en 1602, est donné comme « written by W. S. ». En 1607, nouvel emploi des mêmes initiales — qui sont aussi celles de William Stanley — dans *The Puritaine*.

Pendant la même période, le nom entier de William Shakespeare apparaît sur une série d'autres pièces, par exemple, en 1600 : *The first Part of the... Life of Sir John Old-Castle, the good Lord Cobham. As it hath bene lately acted by the Right honorable the Earle of Notingham, Lord High Admirall of England his Servants.*

(1) Citons, à ce sujet, la plus récente édition de *A Life of William Shakespeare*, de Sir Sidney Lee, édit. de 1922, p. 260 : « Shakespeare's assured reputation is convincingly corroborated by the value which unprincipled publishers attached to his name and by the zeal with which they sought to palm off on their customers the productions of inferior pens as his work. The practice began in 1594 and continued not only through the rest of Shakespeare's career but for some half-century after his death. The crude deception was not wholly unsuccessful. Six valueless pieces which publishers put to his credit in his lifetime found for a time unimpeded admission to his collected works. » L'explication donnée par Sir Sidney Lee n'en est pas une. Pourquoi le privilège de tant de fausses attributions est-il réservé à Shakespeare? C'est évidemment parce que les éditeurs étaient sûrs que le poète ne pouvait protester, obligé qu'il eût été, pour le faire, de dévoiler sa véritable personnalité.

Written by William Shakespeare (1). N'est-ce pas d'une belle audace? Quel autre poète s'est vu traiter avec une telle désinvolture? La série continue avec *The London Prodigall*, en 1605, *A Yorkshire Tragedy*, en 1608. Cette dernière pièce porte non seulement le nom de Shakespeare sur son titre, mais aussi dans la « license » obtenue pour sa publication. Une vieille pièce sur le roi Jean fut pareillement attribuée à Shakespeare dans des éditions de 1611 et de 1622. Par la suite, ces attributions frauduleuses ne firent que se multiplier. On a pu leur consacrer récemment nombre d'études et des volumes entiers, sans que personne, je le répète, ait jamais réussi à expliquer ce phénomène étrange et exceptionnel!

Songez encore à l'incertitude du canon shakespearien. Que de pièces contestées: agréées par les uns, écartées par les autres (2); que de variations à cet égard, depuis cent cinquante ans! Et je ne parle pas ici des pièces qui ont été ajoutées aux éditions collectives après 1623. Qui pourrait affirmer que la pièce intitulée *The Noble Kinsmen*, quoique écartée des éditions modernes de Shakespeare, et cependant publiée en 1634 sous son nom et celui de Fletcher, n'appartient pas au poète? Qui éclaircira les énigmes de *Faire Em* (3) et de *Mucedorus*? Pourquoi le célèbre *The Passionate Pilgrim*, publié dès 1599 avec la mention: *by W. Shakespeare*, et dont seulement le quart des pièces peut être attribué au poète,

(1) Certains érudits prétendent que cette édition, fort gênante, qui porte la date de 1600, est en réalité de 1619. Il y eut aussi, en 1601, une publication faite par Weever de *The Mirror*, etc., où l'on cite des phrases du second *Henri IV* de Shakespeare, « which by covert implication convict Shakespeare of fathering — the false Old castle ». (Lee, p. 245.)

(2) *Pericles*, *Titus Andronicus*, *Henri VIII*, *Henri VI*, *Timon d'Athènes*, etc.

(3) *Faire Em* fut joué par la Compagnie dont faisait partie Shakespeare, pendant que cette troupe avait Lord Strange, frère de William, comme patron.

a-t-il été mis exclusivement sous son nom ? Qui pourrait compter les mentions de *pirates*, *piratical*, employées, depuis un siècle, par tous ceux qui ont traité des éditeurs et des éditions de Shakespeare ? Le seul fait que ces expressions reviennent, dans tous les ouvrages consacrés au poète, un nombre infini de fois, prouve le désarroi des critiques. Est-ce que, véritablement, le mystère n'apparaît pas, à chaque détour, dans le domaine shakespearien ? Cette impression est si notoire que l'école stratfordienne, effrayée de ces incertitudes multiples, commence, depuis peu, à déclarer que les problèmes bibliographiques relatifs aux œuvres shakespeariennes comportent beaucoup plus de logique et de clarté qu'on ne le supposait jusqu'ici. A tout prix il faut sauver la situation compromise. Mais la volte-face est trop rapide : elle ne fait que souligner l'incohérence de ces théories occasionnelles.

Ces autres faits que jamais un poème ou une œuvre quelconque n'a été dédié à Shakespeare de son vivant, qu'il n'a jamais mis une dédicace en tête de ses pièces, qu'il n'a jamais publié, comme tous les poètes de son temps, une poésie de circonstance, à l'occasion d'un événement marquant, soit pour la mort d'Elisabeth, soit pour celle du prince de Galles, Henry, etc., donnent singulièrement à réfléchir (1). L'absence de dédicace surtout, venant de l'homme qui a toujours si âprement poursuivi ses intérêts, jusqu'à faire emprisonner son voisin et ami d'enfance, simple caution, pour quelques shillings prêtés à un autre, est bien faite au premier chef pour surprendre. C'est la même indifférence qui se retrouve dans l'absence de toute revendication de ses droits contre les contrefaçons et fausses attributions d'ouvrages, et particulièrement de toute disposition testamentaire ou autre, au sujet de ses œuvres et de leurs éditions. Pour ne pas

(1) Rappelons que la mort de Shakespeare ne suscita aucune épitaphe ou pièce de circonstance, alors que celle de Ben Jonson, par exemple, nous en a valu tout près de quarante.

concevoir quelque étonnement de ce silence général et obstiné, il faut à coup sûr méconnaître les suggestions les plus élémentaires de la psychologie.

V. *La place des pièces historiques et politiques dans le théâtre shakespearien. Le sens profond et l'unité évidente du cycle anglais, véritable « épopée dramatique ».*

Dès lors que, dans la question qui nous occupe, un secret existe comme tant d'indices nous autorisent à le penser, il s'agit maintenant d'examiner avec une extrême attention s'il peut être justifié à la fois par les œuvres mêmes qui composent l'immortel théâtre et par les circonstances de la vie de l'homme à qui nous l'attribuons.

Il ne faut pas se lasser de le répéter : un tel mystère ne saurait être résolu, à l'aide de je ne sais quelles prétendues découvertes cryptographiques, ainsi que l'affirment les partisans de l'hypothèse baconienne ; le seul moyen de l'atteindre, c'est de chercher à déterminer les conceptions en quelque sorte primordiales du théâtre shakespearien et de vérifier ensuite si celles-ci s'accordent avec les faits les plus caractéristiques de la vie de l'auteur auquel nous croyons devoir les attribuer. S'il y a des chances de découvrir ce secret, c'est dans les œuvres elles-mêmes qu'on doit le trouver.

Quelle est donc la tendance essentielle qui se dégage du vaste ensemble que constitue ce théâtre si riche et si varié ? Aucun doute ne saurait subsister à ce sujet : cette tendance existe, et si, sauf exception, la récente érudition shakespearienne ne l'a pas précisée comme il l'aurait fallu, c'est que l'idée absurde d'un poète écrivant ses pièces au hasard, sans plan préalable, sans ambition supérieure, sans convictions ardentes, sans enthousiasme

intérieur, c'est-à-dire *uniquement pour gagner le plus d'argent possible*, a prévalu depuis quelque trente ans. Comment ne pas voir qu'une préoccupation dominante se retrouve dans le plus grand nombre des trente-sept pièces shakespeariennes, que la plupart de celles-ci se ramènent à une pensée continue et témoignent d'un but unique, à savoir la poursuite certaine d'un ample et grandiose dessein politique? Oui, c'est vers cette conclusion, peut-être surprenante pour qui ne songe qu'à l'acteur, mais d'une clarté merveilleuse pour qui prétend atteindre, à travers tous ces drames, ce qu'ils recèlent de philosophie constante et profonde, qu'il importe de regarder aujourd'hui.

Ne voyons-nous pas se dresser, au premier plan, les dix drames historiques dont l'histoire d'Angleterre a fourni la substance au poète? Voilà plus de cent ans qu'on en a proclamé la puissance insigne et l'unité parfaite, en même temps que le caractère national. Dès l'aube du xix^e siècle, un célèbre critique en a apprécié en ces termes la valeur sans seconde dans toute l'histoire des littératures. Citons ce témoignage déjà ancien, mais qui est resté toujours juste et pénétrant (1) :

Les drames tirés de l'histoire d'Angleterre sont au nombre de dix et forment par leur réunion un des ouvrages de Shakespeare qui a le plus de véritable mérite, et qui a été composé, du moins en partie dans la plus parfaite maturité de son talent. Ce n'est pas sans y penser que je dis un ouvrage, car il est clair que le poète en a coordonné toutes les parties, de manière à former un grand ensemble. C'est une magnifique épopée dramatique dont les pièces isolées font les différents chants. Les traits principaux des événements sont rendus avec tant de justesse, leurs causes apparentes et leurs mobiles secrets sont saisis avec tant de pénétration que nous pouvons y étudier l'Histoire, pour ainsi dire, d'après nature, sans craindre que des images aussi animées s'effacent jamais de notre esprit. Mais cette suite de tragédies est faite pour donner une leçon encore plus élevée et plus étendue; elle offre des exemples applicables à tous les temps

(1) A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, édit. franç. de 1814, t. III, pp. 93-94.

de la marche des affaires politiques, et ce miroir des Rois devrait être le manuel des jeunes Princes. Ils y apprendraient combien leur vocation est noble et combien leur position est difficile; ils y verraient les dangers de l'usurpation, la chute inévitable de la tyrannie qui mine ses propres fondements en cherchant à les raffermir; ils y contempleraient enfin les suites funestes qu'ont souvent, pour les peuples et les siècles entiers, les crimes, les fautes et même les faiblesses du chef de l'Etat.

Huit de ses pièces, depuis *Richard II* jusqu'à *Richard III* se suivent immédiatement et sans interruption; elles comprennent ainsi une période de près de cent ans, et qui est une des plus actives de l'histoire d'Angleterre. Les événements qui y sont dépeints ne se succèdent pas seulement, mais ils s'enchaînent nécessairement les uns les autres, car ce n'est que lorsque Henri VII monta sur le trône qu'on vit finir ce cercle de révoltes, de divisions, de guerres civiles et étrangères qui avaient commencé avec la déposition de Richard II. Pour faire la liaison qui existe entre ces huit pièces et leur commune direction, je vais retracer en peu de mots les faits historiques sur lesquels elles se fondent.

...Telle est la connexion évidente de ces huit drames. Ils n'ont cependant pas été composés dans l'ordre chronologique, car Shakespeare, selon toute apparence, avait commencé par les quatre derniers...

Plus tard, Gervinus, à son tour, donne comme conclusion à un morceau non moins enthousiaste sur les pièces anglaises la remarque capitale que voici: « Cette commune signification politique et patriotique des drames en question est beaucoup plus grande que leur valeur historique en elle-même (1). » Combien il serait utile de pouvoir citer ici les jugements non moins perspicaces d'un François-Victor Hugo ou d'un Emile Montégut. J'y renvoie tout spécialement: on les trouvera en tête des pièces historiques de leurs belles traductions de Shakespeare (2). Nous parlerons plus loin d'une autre étude, due à un Anglais, sans doute la plus probante de toutes.

(1) Edition anglaise: *Shakespeare Commentaries*, 1875, pp. 248-258. Il cite, p. 251, un curieux texte emprunté à Thomas Heywood (1612).

(2) Trad. Montégut, tomes IV à VI (Hachette).

On a pu appeler Shakespeare « le poète des hommes d'Etat et le Tacite du drame », dire de ses pièces empruntées à l'histoire d'Angleterre qu'elles sont « fibres of England's life », comparer « la série prodigieuse qui va du règne de Richard II à celui de Henri VIII à une immense fresque, animée, vivante, qui contient les plus grands éléments que le théâtre puisse prendre à l'histoire. » (Silva Vildósola.) Ce n'est que de nos jours, je le répète, qu'on a commencé à méconnaître l'étonnante portée politique du théâtre shakespeareien. Mieux on a connu la plate existence de l'acteur, que le gain seul inspire, et plus les critiques, inconsciemment ou non, se sont efforcés de diminuer le contraste qui existe entre la puissante signification de ce théâtre et la personnalité médiocre de celui qui est censé l'avoir composé. En effet, quels rapports concevoir entre ce formidable ensemble et l'acteur tel que nous le font connaître ses plus récentes biographies?

Rappelons simplement les titres des dix drames tirés de l'histoire nationale, dans l'ordre chronologique de leurs sujets, en ajoutant pour chacun d'eux la date approximative de sa composition (1) : *Le Roi Jean* (1593 ou 1594), *Richard II* (1593 ou peut-être 1594), les deux *Henri IV* (1597-1598), *Henri V* (1599), les trois parties de *Henri VI* (1590-1592), *Richard III* (1593) et *Henri VIII* (1612?).

Mais qui ne sait qu'à côté de cette magnifique « épopée » nationale, dont l'équivalent ne se retrouve dans aucune littérature moderne, un autre ensemble apparaît que la politique pénètre et inspire d'un bout à l'autre? D'abord les trois tragédies relatives à la vieille Bretagne et à la vieille Ecosse : *Cymbeline*, *le Roi Lear* et *Macbeth*; les trois tragédies romaines : *Coriolan*, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, auxquelles on peut joindre *Titus*

(1) On sait combien ces dates sont conjecturales, pour la plupart. Elles varient suivant les auteurs.

Andronicus, les tragédies italiennes *Othello* et *Roméo et Juliette*, où le gouvernement vénitien et les factions politiques d'une ville de la péninsule se trouvent si fortement évoqués. A ces dix-neuf pièces, il est à propos de joindre encore *La Tempête*, où les plus graves problèmes politiques sont agités, et *Peines d'Amour perdues*, esquisse charmante, où la vie de la cour de Navarre et les intérêts de son gouvernement tiennent une si large place. Une autre pièce, qui porte au plus haut point l'empreinte de préoccupations politiques, c'est assurément *Mesure pour Mesure*, dont, à cet égard, l'importance ne saurait être exagérée. Cela représente donc un total de vingt-deux pièces qui constituent ce qu'on pourrait appeler le groupe historico-politique de notre théâtre. Il serait aisé d'y ajouter encore, pour une certaine part, des comédies qui décrivent avec une complaisance visible la vie de cour, les passions et les intrigues qu'elle comporte, telles que *Comme il vous plaira*, *Tout est bien qui finit bien*, le *Conte d'Hiver* et *Beaucoup de bruit pour rien* (1). Nous ne parlons pas du *Songe d'une nuit d'été* qui reflète cependant, au premier chef, des événements de la vie de cour et propres à un milieu aristocratique anglais. On arrive ainsi à dépasser, d'une manière très sensible, la proportion des deux tiers pour l'ensemble des œuvres shakespeariennes. Il n'y a dans aucune littérature un théâtre où la politique tienne autant de place que dans celui de Shakespeare. Une telle constatation implique d'amples conséquences.

(1) Le *Marchand de Venise* n'offre-t-il pas également la peinture fort exacte d'un milieu aristocratique vénitien, de la condition des juifs, de la vie juridique de Venise; les *Deux Gentilshommes de Vérone*, de l'éducation et de l'existence des jeunes nobles contemporains, etc.?

VI. *La situation politique de Derby. Sa candidature à la succession éventuelle d'Elisabeth.*

Quelle a été, au point de vue politique, la situation de William Stanley, VI^e comte de Derby et de sa famille, pendant l'époque élisabéthaine? Sans conteste, de premier plan, puisqu'elle a été dominée par un fait dont la signification fut considérable dans l'histoire du règne : à savoir les droits éventuels des Derby à la couronne d'Angleterre, en d'autres termes à la succession d'Elisabeth. Ces droits dérivèrent en première ligne de leurs liens de parenté avec les Tudors. Le père de William Stanley, Henry, IV^e comte de Derby, avait épousé, en 1555, Marguerite, fille aînée de Henri Clifford, II^e comte de Cumberland, dont la mère, Eléonore, était issue elle-même du mariage de Charles Brandon, duc de Suffolk, avec la fille de Henri VII, Marie d'Angleterre, veuve de Louis XII, qui fut reine de France durant quelques mois. Ferdinando et William Stanley descendaient donc directement, par leur mère, d'une sœur puînée de Henri VIII, père de la reine Elisabeth. Toute la vie et l'activité des deux frères furent, en quelque sorte, commandées par cette perspective du trône d'Angleterre. Telle est l'idée qu'il ne faut en aucun cas perdre de vue, quand on s'occupe de l'histoire de cette famille, entre 1580 et 1604, ou environ. Sa situation apparaît, pour cette raison, comme infiniment délicate et, par moment, dangereuse. Les représentants des familles qui étaient susceptibles de fournir un successeur à Elisabeth se trouvèrent en péril, à diverses reprises. Une parole imprudente, un geste intempestif, et, à plus forte raison, des manœuvres suspectes ou un prétendu complot auquel on les aurait mêlés, fût-ce à tort, étaient susceptibles

d'amasser sur leurs têtes les plus graves périls. L'exemple du comte de Hertford suffirait à le prouver, parmi bien d'autres faits non moins probants. On sait que ce personnage fut, une première fois, détenu sept ans à la Tour, de 1561 à 1568, pour avoir épousé secrètement Catherine Grey, elle aussi héritière éventuelle du trône, et une seconde fois, en 1595-1596, pour avoir laissé paraître quelque velléité de faire légitimer les enfants nés de cette union, non reconnue par la reine; et cela, bien qu'il eût alors, pour le défendre auprès d'Elisabeth, sa seconde femme, Frances Howard, tendrement aimée de la souveraine, dont elle avait été la fille d'honneur favorite. Un simple soupçon avait suffi pour lui enlever en un instant la bienveillance d'Elisabeth et compromettre pour longtemps sa liberté, sinon sa vie elle-même.

De très bonne heure, le IV^e comte, Henry (1) eut à compter avec les susceptibilités de la reine. L'histoire de son attitude et de celle de sa femme n'est pas encore faite, mais on peut deviner, par toute une série d'indices très clairs, qu'ils furent l'un et l'autre obligés de surveiller de très près leurs démarches comme aussi leurs pensées. Déjà, le III^e comte, Edward, avait inspiré des soupçons à sa souveraine. Il passait, en effet, pour être catholique, comme la grande majorité de ses compatriotes,

(1) Nous renvoyons au tome I^{er} de *Sous le Masque*, chapitres II et IV, pour l'histoire politique de la famille des Derby. On sait que l'avènement du premier Tudor fut dû, pour une large part, à l'intervention de Thomas, Lord Stanley, beau-père, par sa femme, du comte de Richmond, qui fut couronné sous le nom d'Henri VII. Ce Lord Stanley, ancêtre direct de notre William, devint comte de Derby, en récompense de ce rôle décisif. Son frère, mêlé plus tard, à tort ou à raison, à un complot politique, fut décapité sur l'ordre de Henri VII. Ce fait pourrait sans doute expliquer pourquoi le descendant de Thomas n'a consacré aucune pièce à ce souverain, qui devait sa couronne à la famille des Stanley et se montra ensuite si dur à l'égard d'un de ses plus notoires représentants, dont le concours lui avait été également fort utile.

les habitants du Lancastre, et pour favoriser la cause de Marie Stuart. Ses fils Edward et Thomas furent même incarcérés, comme ayant participé à un complot ourdi pour la délivrance de la reine d'Ecosse. On les considérait comme faisant profession ouverte de catholicisme et comme mêlés à tous les mouvements religieux du Lancashire.

La situation devint plus délicate encore, du fait des droits à la succession royale que sa naissance conférait à Marguerite Clifford, femme du IV^e comte, Henry, en lui donnant l'espoir de ceindre la couronne d'Angleterre. Ce dernier affirmait pareillement ses droits, dès 1570, du chef de sa femme, dont il était séparé, quoiqu'il en eût des enfants. Il passait pour un protestant assez ardent, encore que certains documents le représentent comme gardant plutôt une position neutre entre les deux confessions. Marguerite Clifford subit une assez longue détention vers le mois de mars 1579. En août de la même année, Lady Derby commit encore plusieurs imprudences dont les envoyés espagnols du temps nous ont conservé le souvenir, au cours de leurs rapports. Elle fut arrêtée pour avoir proclamé devant témoins, « qu'elle et son mari étaient prétendants au trône ». Une enquête révéla qu'elle avait eu recours à la sorcellerie, en s'adressant à l'une des nombreuses magiciennes d'alors pour savoir si la reine vivrait longtemps encore. Son intention était, sans nul doute, de régler sa conduite en conséquence. A la suite de cette découverte, Lady Derby ne fut pas envoyée sur le champ à la Tour, bien que des ordres eussent été donnés à cet effet; mais un grand nombre d'hommes et de femmes furent arrêtés pour crime de sorcellerie. Un domestique dans lequel la comtesse avait mis sa plus ferme confiance n'hésita pas à l'accuser nettement. Il résulta sûrement de ces événements, qui concordent avec la venue en Angleterre du duc d'Alençon et les projets de mariage d'Elisabeth, une sérieuse tension entre la

reine et les Derby. Mais le comte finit par effacer ces impressions fâcheuses. On sait qu'il fut désigné, au commencement de 1585, pour porter l'ordre de la Jarretière à Henri III, à Paris, où il descendit à l'hôtel de Longueville, ce qui explique assez naturellement qu'un seigneur de Longueville paraisse, aux côtés d'Henri IV, dans *Peines d'Amour perdues*, première pièce écrite par William. Il demeura toutefois quelque peu suspect; car, à son retour, promu Lord Chambellan d'Angleterre, il vit sa nomination annulée, après un entretien de la reine avec Leicester. Peu après, en août 1586, son fils aîné Ferdinando fut, un moment, compromis dans le complot de Babington.

Cependant, quelques années plus tard, vers 1590, l'attitude des catholiques anglais apparut, semble-t-il, plus agressive encore et plus décidée à l'égard d'Elisabeth. La reine avançait en âge, et il devenait de plus en plus nécessaire, à leurs yeux, de prévoir les graves éventualités de sa succession. Les plus gros problèmes politiques se posaient : fallait-il profiter de la vieillesse de la souveraine et des animosités que son long règne avait amassées pour précipiter sa fin ou sa déchéance? Convenait-il simplement de préparer les événements, en faisant tout pour assurer sa succession à un personnage dont les attaches ou les sympathies catholiques suffiraient à garantir la liberté des fidèles, sinon la révolution religieuse tant souhaitée?

Ce problème de la succession d'Elisabeth qui, depuis un certain nombre d'années déjà, avait suscité tant d'intrigues et de tractations, dominait dès lors toute la politique intérieure et extérieure du royaume. L'histoire détaillée n'en est pas encore établie, comme il le faudrait, mais il est évident que son importance ne saurait être exagérée. Les Derby y furent associés de très près. Nous n'avons pas à tracer ici le tableau, assez compliqué, des compétitions passionnées auxquelles donna lieu alors

l'héritage entrevu du trône anglais, voulant borner cet exposé au rôle de la grande famille qui nous intéresse. Un échange continu de vues et de projets politiques se poursuivait, d'une part, entre les catholiques anglais de l'intérieur, et, de l'autre, leurs coreligionnaires exilés, le gouvernement espagnol, le Saint-Siège et spécialement l'ordre des Jésuites, dont l'action fut si grande dans toutes ces affaires. Une autre question, voisine de la précédente, qui offrit alors une signification considérable, fut celle de la légitimité des droits d'Elisabeth, qui souleva, dans tous les milieux où l'on s'occupait de ces dangereux problèmes, des controverses ardentes. Les partis hostiles à Elisabeth s'y intéressèrent de près. Il s'agissait, en outre, de savoir si les bulles de déposition portées contre la fille d'Henri VIII par la papauté ne déliaient pas, *ipso facto*, les sujets de tous leurs devoirs d'obéissance. Dans le cas de l'affirmative, la déchéance de la souveraine se fût trouvée acquise de droit : il devenait, dès lors, tout à fait légitime d'user de violence pour la réaliser. On sait que les complots et les projets de déposition ou même d'assassinat — par empoisonnement ou autrement —, machinés dans divers buts, se succédèrent avec une singulière fréquence durant la dernière partie du règne (1).

Deux grandes questions restent donc à l'horizon politique de l'Angleterre pendant la période qui nous occupe : la question de la légitimité des droits d'Elisabeth au trône et celle du choix de son successeur, puisqu'elle ne laissait aucune postérité. D'autre part, deux solutions étaient envisagées par ceux que préoccupaient le retour du catholicisme et la défense de la liberté religieuse, ou qui aspiraient à un changement de gouvernement et à la suppression du despotisme de la fille d'Henri VIII : la déposition,

(1) Un seul exemple : le complot fomenté par des Espagnols pour empoisonner la reine, 1594. Hatfield, t. V, p. 54.

et, dans le cas où cette ultime résolution s'imposerait aux factions : le meurtre de la reine. Ce sont là des circonstances capitales qu'il ne faut jamais perdre de vue.

Vers 1591, les catholiques anglais et spécialement le célèbre cardinal Allen, originaire du Lancastre, Parsons, le jésuite, qui, en 1579, avait porté en Angleterre le bref promulgué par Grégoire XIV contre Elisabeth, plusieurs autres membres de son ordre et des chefs influents du parti se prononcèrent pour le choix de Ferdinando Stanley, Lord Strange, fils aîné et héritier présomptif du IV^e comte de Derby, en qualité de successeur d'Elisabeth, contre tous les autres compétiteurs. Ils avaient cru devoir écarter son père (1), le jugeant beaucoup trop inféodé au protestantisme et d'une intelligence médiocre. Ferdinando, au contraire, faisait figure de lettré ; son esprit cultivé, le charme de son caractère le rendaient populaire dans les milieux d'écrivains. Il est probable que ses sympathies à l'égard du catholicisme leur avaient paru suffisantes. N'appartenait-il pas, en outre, à la famille la plus en vue du comté de Lancastre, où les catholiques étaient si nombreux et si agissants ? Il paraissait donc légitime de faire reposer sur lui les plus larges espérances. Notons que le chef militaire des exilés anglais qui combattaient pour la cause catholique, était un cousin de Ferdinando, William Stanley (1548-1630), qui portait les mêmes noms que son frère cadet. Mêlé à toutes les négociations et campagnes du temps, il remplit un rôle souvent prépondérant dans les entreprises dirigées contre la reine et son gouvernement.

Les tractations relatives à Ferdinando se prolongèrent un certain temps. Dans le courant de 1593, lorsque Lord Strange n'était pas encore devenu V^e comte de

(1) Nous avons dit qu'il vivait séparé de sa femme, dont l'origine royale motivait les droits des Derby à la couronne d'Angleterre.

Derby, par la mort de son père (1), il y eut de nouvelles et décisives tentatives pour le décider à favoriser les projets des conjurés. De vastes intrigues se nouèrent à travers l'Europe, activement menées par le gouvernement espagnol et par le cousin des Derby, William Stanley. Une descente en Angleterre, exécutée par les conspirateurs, avec l'appui de Philippe II, devait donner le signal de la révolte. La conviction des conjurés était que Ferdinando, devenu roi d'Angleterre, rétablirait aussitôt le catholicisme. L'agent principal du complot fut, dès le début, Richard Hesketh, originaire du Lancastre et compatriote des Derby. Il dirigea les menées secrètes, de concert avec le P. Holt et Worthington. Tous leurs efforts échouèrent auprès de Ferdinando, qui ne se décida pas à tenter la grande aventure. Cette histoire demeure, au reste, encore entourée d'un grand mystère. Il fallait avant tout rendre possible la déposition de la reine. Les conjurés affirmaient, dans ce but, que Lord Strange et les autres sujets de Sa Majesté pouvaient, sans le moindre scrupule, se considérer comme déliés de leur obéissance naturelle à l'égard de la souveraine. Grâce à la diffusion de cette croyance, ils espéraient pouvoir exciter une révolte et persuader Ferdinando de prendre « le diadème et la couronne », et, par conséquent, de provoquer la chute d'Elisabeth. Mais, à la suite de certains entretiens, le dessein d'Hesketh avorta définitivement. Ferdinando, devenu, sur ces entrefaites, V^e comte de Derby, le dénonça au gouvernement royal. Le chef du complot, livré à la justice, périt de la mort des traîtres, à St. Albans, le 29 novembre 1593. Ses interrogatoires, confessions et aveux et ceux de ses compagnons (Hatfield, t. V) offrent un singulier intérêt en ce qui touche cet épisode si caractéristique, dont la déposition d'Elisa-

(1) Celui-ci mourut le 25 septembre 1593. Les documents prouvent qu'il y eut, à certains moments, beaucoup d'incertitude sur sa véritable religion.

beth et le couronnement du comte de Derby devaient constituer le dénouement. Il est hors de doute que Ferdinando se trouva en butte, au cours de l'instruction, à de périlleux soupçons, de la part du gouvernement de la reine.

Le retentissement de ces faits fut considérable en Angleterre, comme à l'étranger. Quelques mois plus tard, Ferdinando mourut dans les circonstances les plus étranges (avril 1594). Il avait été moins de sept mois comte de Derby. On supposa que les catholiques s'étaient vengés sur lui de l'hostilité qu'il avait témoignée à l'égard de leurs plans, aussi bien que des révélations transmises en haut lieu. De nombreux témoignages nous sont parvenus touchant cet événement. Les uns affirmèrent que le comte avait succombé au poison — l'état bizarre de son corps, avant et après son décès, semblait le prouver, — les autres que sa mort devait être attribuée à des manœuvres d'envoûtement ou de sorcellerie. Bref, sa disparition fut expliquée par une vengeance occulte qu'on attribua en général aux menées du parti catholique. Il eut pour successeur son frère cadet, lequel devint le VI^e comte.

Parmi les rumeurs qui circulèrent alors, c'est-à-dire à la fin de 1594 et au commencement de 1595, il en est une qui doit retenir notre attention : c'est celle que relate Nicolas Williamson dans une lettre à l'Attorney général (Coke), le 21 juin 1595 (Hatfield, V, 253). Selon cette rumeur, William Stanley aurait empoisonné son frère aîné. La comtesse de Shrewsbury (1) qui a entendu formuler cette accusation et qui la rapporte, prend bien soin de spécifier qu'elle n'y adhère pas ; mais elle croit,

(1) Tante d'Arabella Stuart, autre prétendante à la succession d'Elisabeth, elle était donc mêlée de près à toutes ces questions. La lettre de Williamson, du 21 juin 1595, est très importante pour l'étude de cette histoire. — Chose étrange, Lord Burghley lui-même fut accusé d'avoir fait périr Ferdinando, afin de pouvoir marier sa petite-fille à William, devenu Lord, et candidat éventuel à la couronne d'Angleterre.

par contre, à la réalité des propos inconsidérés (*foolish*) tenus par le nouveau comte de Derby. Celui-ci aurait dit à Sir Francis Hastings, fils du comte de Huntingdon, que son frère Ferdinando et lui seraient amenés à lutter un jour l'un contre l'autre pour la couronne d'Angleterre (1) ; mais elle pensait que « l'étalage de son ambition, sa passion altière, sa recherche de la popularité et son opposition contre le comte d'Essex feraient sûrement sa perte. Lady Shrewsbury s'étonnait que l'on n'eût pas encore tiré vengeance de la mort de Ferdinando, parce que si un pareil sort était réservé au nouveau Lord — et si cela arrivait, ce serait par l'une des trois factions, soit Sir Tho. Stanhope avec Tho. Markham, soit ses frères, soit l'autre, — sans doute celle qui, d'après elle, aurait empoisonné Lord Derby — par Dieu, la vengeance devrait être complète, si cher que cela pût coûter (2). » La comtesse dit ensuite que le nouveau Lord Derby, à sa prochaine venue à Londres, ne refuserait pas d'aller dîner en ville, mais seulement dans quelques maisons sûres, et qu'il se défendrait sérieusement contre de telles intrigues.

De ces propos fidèlement rapportés, une constatation essentielle se dégage : William Stanley, au moment où son frère aîné fut emporté soudainement, victime probable d'une vengeance politique, aspirait lui-même à la royauté ; bien qu'étant le cadet, il envisageait l'éventualité

(1) Ces propos paraissent antérieurs à la mort de Ferdinando. Un précieux texte que nous donnerons plus loin semble aussi l'indiquer.

(2) [« My lord of Derby] saying that they two should one day fight for the crown, — the shew of his great will and haughty stomach, his making of himself so popular and bearing himself so against my lord of Essex, I thought would be his overthrow. » Il est difficile de savoir si ces derniers propos, depuis *the shew*, s'appliquent à Ferdinando ou à William. Il paraît plus vraisemblable de croire que William se trouve ici visé puisque l'ambition de son frère est, en somme, nettement contredite par son attitude dans le complot d'Hesketh, dont il repoussa les propositions et qu'il dénonça.

d'une lutte entre son frère et lui, au sujet de la couronne d'Angleterre. Comment une pareille rivalité avait-elle pu devenir possible?

VII. *Un manifeste catholique de 1594 relatif à la succession d'Elisabeth. Ce document expose les questions d'histoire politique traitées au même moment par les drames shakespeariens et conclut en faveur de Derby.*

Nous pénétrons ici dans un domaine presque inconnu. Un document de premier ordre, que nous ne connaissions pas, au moment où *Sous le Masque* a paru, va nous apporter, sur cette situation extraordinaire, des révélations précieuses. Il s'agit d'un ouvrage, aujourd'hui fort rare, puisqu'il fut brûlé par la main du bourreau, sur l'ordre du gouvernement d'Elisabeth, et qui parut précisément en 1594, c'est-à-dire à l'heure même où se déroulaient les événements auxquels nous venons de faire allusion.

Ce livre est intitulé : *A Conference about the Next Succession to the Crown of England, Divided into Two Parts.*

Whereunto is also added A New and Perfect Arbor or Genealogy of the Descents of all the Kings and Princes of England, from the Conquest unto this day : whereby each mans Pretence is made more plain. Directed to the Right Honorable the Earl of Essex, of Her Majesties Privy Councell and of the Noble Order of the Garter. — Published by R. Doleman. Imprinted at N. (1) with Licence, 1594. 2 vol. en un 8°, avec

(1) Il a été réédité en 1681. L'une et l'autre éditions se trouvent à notre Bibliothèque nationale. La première a 509 pages. Elle a été imprimée à Saint-Omer.

planche généalogique. La préface-dédicace, adressée au comte d'Essex et signée Doleman est datée d'Amsterdam, le 31 décembre 1593. En réalité, cette « Conférence » célèbre était l'œuvre du jésuite Robert Parsons, avec la collaboration du cardinal Allen et de Francis Englefield. Elle parut dans les premiers mois de 1594 : l'impression fut terminée avant la mort du V^e comte de Derby, survenue en avril 1594. Le Parlement d'Angleterre montra aussitôt, à l'égard de ce livre, une animosité extraordinaire ; il le proscrivit de toutes les manières, ordonnant que le seul fait d'en détenir un exemplaire chez soi devait suffire pour entraîner l'accusation de haute trahison (1). Notons, par contre, qu'un groupe important de catholiques le reçut avec consternation, et même, semble-t-il, avec indignation. Gifford, plus tard archevêque de Reims, dénonça le livre avec violence.

Il est curieux de remarquer combien ce volume, — peut-être en raison de sa rareté, — a été insuffisamment étudié jusqu'à présent. Ainsi qu'on va le constater, son véritable but n'a jamais été dégagé avec précision, et ce fut grand dommage pour l'étude des vastes intrigues que la succession d'Elisabeth suscita à travers l'Europe, de 1590 jusqu'à sa mort. La première partie de l'exposé de Parsons-Allen avait pour objet de présenter la thèse historique et légale du droit de la nation anglaise de changer la ligne directe de succession pour de justes causes, spécialement dans l'intérêt de la religion ; la seconde partie, qui contenait la démonstration généalogique, pesait les droits des différents prétendants et formulait finalement la conclusion de l'auteur. L'argument fondamental de Parsons consiste en ceci que les rois lancastriens, descendants de Jean de Gand, étaient les souverains légitimes de l'Angleterre. Pour prouver cette thèse, il insiste sur cette doctrine, si dangereuse pour les

(1) Un libraire fut pendu de ce chef.

souverains, qu'un roi pervers, tel que Richard II, pouvait être légalement déposé. Sa conclusion, qui offre une portée considérable, a été faussée presque entièrement dans les plus notoires résumés qui en ont été présentés, notamment dans celui du *Dictionary of National Biography* (v^e Parsons). On nous y affirme, en effet, que le porte-parole des catholiques anglais se prononçait nettement, en terminant, pour le choix de l'Infante d'Espagne, descendante de Jean de Gand, comme étant l'héritière toute désignée et la plus souhaitable du trône d'Elisabeth. Or, si l'on regarde de près la partie finale du livre, en même temps que nombre d'autres passages, on en dégage sans peine cette conclusion que l'auteur, après diverses conjectures, envisage seulement deux solutions comme possibles. La première comporte le choix du successeur d'Elisabeth en dehors de l'Angleterre. L'infante d'Espagne s'imposerait dans ce cas. Mais Parsons, sans l'écarter, voit très nettement les inconvénients et les dangers de cette éventualité. Reste une seconde alternative : le choix du prétendant fait en Angleterre même, dans une famille de souche royale. Dans ce cas, on ne peut hésiter qu'entre le second fils du comte de Hertford, dont l'auteur expose les titres, et les fils de la comtesse de Derby, Ferdinando et William. Visiblement, Parsons et ses amis inclinent vers ces deux derniers candidats, rappelant leurs titres spéciaux et les grands avantages que présenterait la désignation d'un membre de cette illustre famille, mêlée à tous les grands événements de l'histoire anglaise. Son ouvrage se termine sur les pages qui leur sont consacrées. En voici la conclusion :

Je dois nommer ici les enfants de la comtesse de Derby, d'abord parce que, en vérité, les chances (*probabilities*) de cette famille sont très grandes, ensuite par égard pour leur lignée, qui, en effet, est estimée comme absolument pure de toute bâtardise, ainsi qu'on l'a montré précédemment, et qui l'emporte sur toutes par la proximité du sang, puisque la comtesse actuellement vivante est plus proche d'un degré du roi Henri VII que tout autre prétendant qui soit.

Secondement, je dois nommer les enfants de cette princesse et non pas elle-même, parce que je vois la plupart des gens favoriser cette maison de tous leurs vœux et désirer que l'un de ces enfants soit préféré à leur mère, et cela parce qu'elle est une femme, et que, leur semble-t-il, c'est beaucoup d'avoir trois règnes de femmes successifs, comme on l'a remarqué précédemment; il vaudrait mieux, pour cela, que ses droits fussent reportés sur l'un de ses enfants (exemples nombreux de cas analogues empruntés à l'histoire d'Angleterre; l'un de ces cas est précisément celui de Marguerite, comtesse de Richmond, aïeule des Derby, qui s'est vu préférer son fils, lequel devint le roi Henri VII. La même situation ne ferait donc que se reproduire à l'égard de la comtesse de Derby.) Enfin, je crois devoir nommer les enfants de cette comtesse en général, et non le comte de Derby personnellement, de préférence à son frère, bien que ledit comte soit l'ainé, et cela pour deux raisons, d'abord parce que son jeune frère [William] n'est pas marié, ce qui constitue une circonstance favorable dont nous avons déjà eu l'occasion de parler plusieurs fois..., et secondement, parce qu'un certain nombre de gens ne se montrent pas satisfaits de la conduite de ce Lord jusqu'à présent, et j'ai lieu de penser que ces mêmes personnes s'accommoderaient beaucoup mieux de son frère cadet [William], s'il peut être considéré comme plus apte à régner. Assurément, ce sont là des choses incertaines, mais la nature et l'expérience de l'homme n'interdisent nullement d'espérer toujours de grandes choses des jeunes gens, spécialement des princes: Dieu permet que tous les justes désirs se réalisent. Sur ce, je termine mon livre, m'arrêtant là, avec l'espoir d'avoir accompli les promesses que j'ai faites en commençant (1).

Ainsi donc, le manifeste du parti catholique de 1593-1594, le volume fameux, dont l'apparition parut si redoutable à Elisabeth et à son gouvernement, clôt les 509 pages de

(1) *A Conference*, édit. de 1594, t. II, pp. 266 et suiv. — Cf. également: *The Right of Succession to the Kingdom of England, in Two Books; against the Sophisms of Parsons the Jesuite, who assum'd the Counterfeit Name of Doleman; By which he endeavours to overthrow not only the Rights of Succession in Kingdoms, but also the Sacred Authority of Kings themselves.* Written... by... Sir Thomas Craig of Riccartoun, etc. Londres, 1703, in-fol. de 431 pages, plus la table. — *Allen's Defence of Sir William Stanley*, Ed. Heywood, Chetham Soc. — *Letters and Memorials of Cardinal Allen*, Gillow's Bibl. — Alfred Bailey, *The Succession to the English Crown*, 1879, etc.

sa longue et minutieuse enquête par une déclaration pleinement favorable à la famille des Derby, et, en dernière analyse, au fils cadet du IV^e comte : à notre William Derby. Ce fait, resté jusqu'à présent inconnu des historiens, est, à coup sûr, d'une importance capitale : il entraîne, par ailleurs, de grandes conséquences.

Il ressort de ce texte que William Stanley est, du vivant même de son frère, vers la fin de 1593 et au commencement de 1594, le candidat agréé par le parti le plus puissant qui s'oppose alors à Elisabeth et dont le cardinal Allen apparaît comme le véritable chef et l'inspirateur. On s'explique maintenant sans peine les propos rapportés par la comtesse de Shrewsbury : William songeait à ceindre un jour la couronne d'Angleterre. Dans la pensée de ceux qui le désignaient, comme aussi peut-être dans sa pensée intime, un tel résultat ne pouvait être obtenu que par la déposition de la reine Elisabeth et qui sait ? — tant de complots ourdis par ce même parti sont là pour le prouver — au moyen de sa disparition définitive de la scène du monde.

Combien maintenant toutes choses s'éclairent ! Quand, en juin 1599, les agents du même parti chercheront à circonvenir William, devenu VI^e comte de Derby, ils ne feront que reprendre le fil d'une négociation déjà ancienne (1). Il est clair que le VI^e comte eut à déployer, à travers les dangers de toutes sortes auxquels donnaient lieu les espérances catholiques, qu'elles fussent ou non nettement favorisées par lui, une prudence et même une méfiance exceptionnelles. Rien de surprenant que George Fenner, l'un de ces agents, ait pu écrire alors à ses commettants que le comte, tout occupé à écrire des comédies pour les acteurs publics, se montrait peu porté à favoriser les menées du parti catholique. En mandant cette nouvelle à Venise et à Anvers, Fenner ne se doutait guère

(1) *Sous le Masque*, t. I, p. 80.

que la production théâtrale qui l'inquiétait si fort pour la réussite de ses projets, s'appliquait justement, depuis le début et pour la plus grande part, à l'ensemble des problèmes politiques dont la légitimité incertaine, la déchéance ou la disparition éventuelle d'Elisabeth formaient le nœud véritable. L'histoire n'était, en somme, pour le grand seigneur, poète et auteur dramatique, qu'un moyen de traiter sans trop de péril les graves questions qui s'agitaient autour de lui et dans lesquelles il était, si j'ose dire, partie prenante. Aspirant au trône d'Angleterre, dans le secret de son cœur, il se trouvait directement intéressé à la solution de toutes ces controverses politiques, les plus passionnantes qui fussent alors.

VIII. *Les drames historiques reflètent les sentiments de Derby, prétendant à la couronne. Ils recèlent le secret de sa vie.*

Les trois *Henri VI*, *Richard III*, le *Roi Jean*, *Richard II*, les deux *Henri IV*, *Henri V*, *Henri VIII*, et pareillement, quoique en dehors de l'ambiance anglaise, *Jules César*, *Hamlet*, *Mesure pour Mesure*, *Coriolan*, *Cymbeline*, *La Tempête*, etc. ; tous ces drames traduisent, avec les nuances et les transpositions qu'implique l'évolution d'une âme passionnée durant vingt ans, les désirs, les rêves, les espérances, les incertitudes, les luttes, les anxiétés, aussi bien que les méditations ardentes et les résolutions parfois douloureuses de William Stanley. Sous le voile tutélaire de l'histoire, transparaissent à chaque moment, les préoccupations intimes du comte de Derby, prétendant à la couronne. Tout ce magnifique théâtre politique, encore si mal compris, puisqu'on n'a voulu y découvrir aucun lien avec la vie du poète ni avec

la réalité contemporaine, reflète au contraire, à un degré extraordinaire, les passions et les aspirations cachées de son auteur. Là est l'explication certaine de son admirable unité; là est aussi le secret véritable du VI^e comte de Derby. Désormais, la production shakespearienne ne fait plus exception : elle rejoint les autres œuvres supérieures de l'humanité pensante, qui, dans tous les temps et dans tous les pays, offrent, si profondément marquée, l'empreinte de la vie et de l'ambiance, celle aussi des sentiments et des idées propres aux génies qui les ont conçues et créées.

Pendant qu'il confiait à une série de chefs-d'œuvre la suite des pensées continues et silencieuses que lui inspiraient et la situation présente du royaume et l'avenir royal qu'il entrevoyait, William Stanley attirait du même coup l'attention de ses contemporains sur les problèmes politiques auxquels était liée sa grandeur future. On ne doit pas oublier que, suivant la démonstration probante, présentée jadis par un clairvoyant historien (1), le théâtre élisabéthain remplissait, dans une certaine mesure, le rôle dévolu à la presse, à notre époque. Nous traiterons plus loin de cette importante question. Pour le moment, il suffira de constater que la tendance ainsi révélée à travers une partie de ce théâtre, convenait d'une manière frappante aux visées du VI^e comte, prétendant éventuel à la couronne. Il l'adapta donc avec une habileté remarquable à ses buts secrets. Il fit, comme on le verra bientôt, de plusieurs de ses pièces, des œuvres destinées à la propagande, en évitant qu'aucun indice pût jamais trahir leur origine. La moindre indiscretion sur l'identité véritable de l'auteur eût amené l'incarcération immédiate de William à la Tour, — sa mère, ses oncles, le comte de Hertford et tant d'autres y furent envoyés, pour des soupçons du même ordre — et peut-être un

(1) M. Richard Simpson, dont nous reparlerons bientôt.

châtiment plus grave encore. Il fallait, à tout prix, que le secret fût maintenu. *Richard II*, le *Roi Jean*, *Richard III*, les deux *Henri IV*, etc., produits sous le nom du représentant des Derby auraient pris, en effet, une signification si claire que la sanction n'eût pas été différée d'un seul moment. C'est pour ce motif que jusqu'en 1598, les drames aussi bien que les comédies, parurent sans nom d'auteur. Observation fort importante qui ne semble pas avoir retenu l'attention des érudits: aucun témoignage formel ne nous est parvenu qui puisse s'appliquer à William Shakespeare, écrivain dramatique, avant 1598 (1). Les premières mentions qui le concernent sont de cette année-là: elles sont donc contemporaines de la première apparition de son nom sur deux éditions de pièces de théâtre.

Quand, en 1598, pour éviter les soupçons d'une censure qui connaissait de brusques réveils, William se décida à mettre un nom sur le titre de certains de ses drames, il choisit celui d'un ancien acteur de son frère, réputé comme *Jean Factotum* par excellence (2) et avec lequel, féru de théâtre comme il l'était, il se trouvait déjà en relation depuis quelque dix ans, puisque la troupe des Ferdinando avait joué ses pièces. William Shakespeare, qui portait le même prénom et avait les mêmes initiales que lui, avait sans doute servi antérieurement d'intermédiaire entre un confident de William Stanley et les comédiens qui devaient ignorer l'origine

(1) La terrible sortie de Greene contre le plagiaire, contre le corbeau paré des plumes des autres, etc., ne saurait être produite comme une preuve en faveur de Shakespeare authentique écrivain dramatique. Le texte de Weever donné par Ingleby-Smith comme étant de 1595 est de 1599.

(2) C'est le titre même: *An absolute Johannes factotum*, sous lequel l'acteur William Shakespeare entre pour la première fois dans l'histoire, au cours de la célèbre attaque dirigée contre lui par Robert Greene, auteur dramatique, en 1592.

de ses pièces. C'est surtout ce rôle de *factotum* qui se manifeste à travers tous les faits connus de son existence : notamment à propos de ses prêts et affaires d'argent (1). Son nom avait figuré au bas des dédicaces de deux poèmes amoureux publiés en 1593 et 1594 : *Vénus et Adonis* et *Lucrèce*, les raisons indiquées par Puttenham (2) et peut-être aussi en raison de sa passion pour Elisabeth Vere, que la famille de Southampton voulait faire épouser à ce dernier. Personne n'a encore expliqué pour quels motifs les œuvres dramatiques de Shakespeare ont été publiées sous le voile de l'anonymat jusqu'en 1598. Or, si un nom commence à apparaître sur deux titres dans le courant de cette même année — fin ou commencement, on ne sait, — comment ne pas remarquer que cette date est bien voisine du mois de juin 1599, époque à laquelle William se trouva en butte à de nouvelles sollicitations politiques, qui tendaient à l'engager dans une lutte dont l'enjeu devait être la déposition d'Elisabeth.

Constatation essentielle, les trois pièces sur lesquelles apparaît pour la première fois le nom de l'acteur de Stratford (3) sont, d'une part, *Richard II*, dont on va parler, le drame le plus agressif et le plus dangereux assurément, au point de vue politique, de tout le théâtre shakespearien, *Richard III*, et de l'autre, *Peines d'Amour perdues*, exquise comédie, qui fut l'œuvre de début du poète, remplie d'allusions à Henri IV, à son entourage et à la France contemporaine, et qui justement, pour ce motif, dut subir de profonds remaniements avant sa publi-

(1) Et peut-être aussi l'emploi de ses initiales sur plusieurs pièces qui n'ont rien à voir avec le théâtre shakespearien.

(2) Voir plus haut le texte de Puttenham et tout ce qui a été dit sur l'attitude détachée de l'aristocratie anglaise de ce temps à l'égard de la réputation littéraire.

(3) *William Shake-speare*, notons-le, sur *Richard II* et *Richard III*, et *W. Shakespere* sur *Peines d'Amour perdues*.

cation. Dans son état primitif, elle mettait directement en scène les personnages que William Stanley avait connus à la cour de Navarre et leurs actions mêmes. Tout cela fut atténué et modifié, dans de larges proportions, pour la scène, vers la fin de 1597. Nous l'avons démontré en détail dans *Sous le Masque* (1). Les souvenirs de jeunesse semés par William à travers cet ouvrage, avec tant de grâce et d'esprit, furent donc rendus moins reconnaissables, pendant que la pièce, par ailleurs, voyait le jour en librairie sous le nom de l'acteur (1598).

En attribuant ainsi à un personnage sans conséquence et d'un rang social tout à fait inférieur, des compositions si proches de la vie contemporaine, — malgré l'éloignement apparent des faits historiques qui servaient de cadre aux drames empruntés au passé de l'Angleterre — le poète écartait prudemment les suppositions qui pouvaient l'atteindre. Dès lors qu'il n'apparaissait aucune concordance entre le comte de Derby et les allusions plus ou moins voilées de ses pièces, le caractère agressif, et par là même périlleux, de celles-ci, devenait beaucoup moins sensible, au moins pour les non-initiés.

Voilà l'explication, au fond naturelle et simple, du mystère shakespearien : le secret de William Stanley devait être préservé d'une manière absolue ; la sauvegarde de sa liberté et celle de sa vie même en dépendaient. Le moindre indice révélateur eût entraîné pour le poète caché d'incalculables conséquences. On comprend que rien n'ait pu le décider à laisser deviner sa personnalité. Si, seulement, l'auteur des comédies s'était trahi, en quelque manière, celui des drames et des tragédies eût risqué de se trouver découvert du même coup. En effet, parmi ses pièces, les unes racontent l'histoire de ses passions et celle

(1) Tome II, pp. 56 et suiv. Depuis la publication de notre ouvrage, nous avons trouvé de nouveaux indices des remaniements, à ajouter à ceux, déjà si probants et si nombreux, que nous avons relevés.

de son cœur ; d'autres, l'histoire de ses rapports avec sa famille et avec son entourage ; d'autres encore, les réflexions et les projets politiques dont il vient d'être parlé : toutes apparaissent, si j'ose dire, comme solidaires les unes des autres.

De 1590 à 1642, année de la mort de Lord Derby, sous Elisabeth vieillissante, comme sous Jacques I^{er}, que mirent en péril d'incessants complots politiques, que notre prétendant avait un moment espéré pouvoir supplanter et qu'il voulut conseiller ensuite, et sous Charles I^{er}, qui manifesta, lui aussi, quelque défiance à l'égard des Derby, même à l'heure où le fils de William, le VII^e comte, allait sacrifier sa tête pour la défense du trône, il ne fut jamais possible de dévoiler le mystère. Ensuite vint la révolution anglaise et la longue éclipse du théâtre, et spécialement du théâtre shakespearien, qui en fut la conséquence. Rappelons que les archives de la famille des Derby furent anéanties totalement au cours de cette même révolution, pendant le siège du château de Latham, — si glorieusement défendu par Charlotte de la Trémoille, — avec la tour de l'Aigle qui les contenait (1).

(1) Il ne faut jamais perdre de vue ce double fait que plus de la moitié des pièces shakespeariennes ne parurent qu'en 1623, et que, d'autre part, nous ne savons absolument rien sur les représentations de la plupart d'entre elles.

IX. *Les révélations décisives de « Richard II ».*

Elisabeth s'est reconnue dans ce personnage shakespearien. Le livre de Parsons et d'Allen. Jean de Gand et Derby. Déformations historiques et allusions contemporaines. Le pays de Galles. Le repentir d'Henri IV. Dépôts et meurtres de rois. Le vrai sens de « Jules César ». « Richard II », pièce unique en son temps.

Le livre de Parsons, dont la préface est datée de décembre 1593, parut au début de 1594, mais nous savons de source sûre qu'il circula en manuscrit, à travers l'Angleterre, dès 1592, c'est-à-dire deux ans avant son impression. Il eut même alors de si nombreux lecteurs que le jésuite reçut environ trois cents lettres, au sujet de sa démonstration, au cours de la seule année 1592. C'est donc durant une période qui embrasse 1592, 1593 et 1594 que l'action de ce traité historico-politique se fit principalement sentir en pays anglais. Or, c'est exactement la période qui correspond, de l'aveu unanime des critiques et des éditeurs, à la composition des grands drames shakespeariens relatifs à l'histoire anglaise : les deux dernières parties de *Henri VI*, *Richard III*, *Richard II* et *le Roi Jean*, respectivement attribués par tous les juges compétents aux années 1592, 1593 et 1594. Il y a plus : la corrélation entre la substance historique et généalogique de *A Conference* et les tragédies shakespeariennes est absolue. Personne n'a jamais pu expliquer pourquoi l'auteur du théâtre shakespearien se montre d'un bout à l'autre un lancastrien convaincu. Cet aspect, pourtant très saisissant, de l'œuvre, paraissait si difficile à justifier par des raisons

plausibles, qu'on a préféré l'omettre purement et simplement depuis quelque temps, ainsi qu'on l'a fait pour nombre d'autres questions, non moins importantes, dans tant d'ouvrages d'allure orthodoxe, parus récemment. Entre l'œuvre de Parsons et le théâtre shakespearien, la concordance des allusions, des préoccupations historiques et politiques, et pareillement celle des grands problèmes traités : légitimité, succession au trône, meurtres politiques, dépositions de souverains, est constante. Ce n'est point par hasard ni par une fantaisie d'ordre littéraire ou poétique que l'auteur de notre théâtre a porté sur la scène toute la guerre des Deux-Roses, en une série de tableaux dont la grandeur et la puissance n'ont jamais été surpassées : c'est pour atteindre un but certain, dont l'exposé d'histoire politique, présenté plus haut, aussi bien que le livre de Parsons nous donnent l'explication complète. Un dessein supérieur, arrêté de très bonne heure, et dont l'unité n'est pas contestable, anime tout cet ensemble.

Commençons l'examen détaillé de ces pièces par le drame de *Richard II*, que l'on s'accorde à attribuer à l'année 1593. Cette tragédie parut d'abord en 1597, on l'a vu, sans nom d'auteur, puis deux fois l'année suivante, avec le nom de William Shake-speare, et enfin en 1608. Une scène essentielle de 165 vers, celle de la déposition du roi Richard, avait été exclue par la censure de ces trois éditions. Elle ne vit le jour qu'en 1608 « avec les nouvelles additions de la scène du Parlement et de la déposition du roi Richard », c'est-à-dire cinq ans après la mort d'Elisabeth, quand la signification de ce dernier épisode avait perdu toute sa gravité. C'est ce dernier texte de 1608 que le Folio de 1623 a reproduit. On sait le rôle très particulier joué par cette pièce dans l'histoire du règne d'Elisabeth. Aucune autre composition dramatique contemporaine n'a causé, au point de vue politique, une émotion comparable à celle que produisit

Richard II dans les milieux gouvernementaux. Cela résulte, au premier chef, des circonstances de la conjuration d'Essex, dont la déposition de la reine constituait le but principal. Au moment où elle allait éclater, plusieurs conspirateurs notoires allèrent trouver — dans les premiers jours de février 1601 — le comédien Augustine Philipps, l'un des membres de la troupe du Lord Chamberlan, qui jouait au théâtre du *Globe*, pour lui demander, en lui offrant une somme de 40 shillings, de remettre en représentation, à ce théâtre, « la pièce de la déposition et du meurtre du roi Richard II », dans l'espoir, observe M. Lee, que ces scènes pourraient susciter un soulèvement populaire. Malgré quelques objections présentées par Phillipps, la pièce fut donnée le samedi 7 février, la veille du jour fixé par Essex pour le commencement de la révolte dans les rues de Londres. Lors du procès qui suivit l'échec de la conjuration, l'acteur fut appelé à déposer sur les circonstances dans lesquelles *Richard II* avait été repris au *Globe*, comme offrant un sûr moyen d'ameuter le peuple. Or, dans tout cela, il n'est pas fait la plus petite mention de Shakespeare. S'il avait été réellement l'auteur de la pièce, nul doute qu'il se fût trouvé mêlé aux négociations préalables et ensuite à l'enquête ; mais Phillipps, ancien acteur de la troupe du V^e comte de Derby, Ferdinando, paraît seul. Un peu plus tard, le 4 août suivant, Elisabeth ayant appelé auprès d'elle l'érudit greffier de la Tour, William Lambarde, se plaignit violemment devant lui des tendances de « cette tragédie » de *Richard II*, « qu'elle avait toujours considérée avec une grande méfiance ». Comme la reine parcourait les registres de la Tour, elle s'arrêta brusquement et dit à Lambarde : « Je suis Richard II, savez-vous ? » Lambarde comprit à quel souvenir récent sa maîtresse faisait allusion et répondit : « Cette très perverse imagination n'est le fait que d'un bien ingrat gentilhomme, la créature que V. M. a le plus comblée » — « Celui qui oublie Dieu,

oubliera aussi ses bienfaiteurs, reprit la reine; cette tragédie a été jouée, il y a peu de temps, avec des intentions séditieuses, plus de quarante fois, en pleine rue et dans des théâtres. » Il est avéré que le destin de Richard II préoccupa toujours la reine Elisabeth et qu'elle ne redouta rien tant que d'en éprouver un semblable (1). Comment admettre qu'un simple acteur ait osé risquer ainsi le courroux de la souveraine et se mettre en quelque sorte en conflit avec son gouvernement? A quel mobile aurait-il donc obéi? Tout demeure inexplicable en cette affaire, quand on l'étudie à la lueur de la doctrine stratfordienne. Combien les choses deviennent plus claires et plus logiques, si l'on tient compte d'un dessein secret dont l'origine était restée énigmatique depuis la première production du drame! La déposition du roi, comme l'a observé Montégut, est, en réalité, le but unique de cette œuvre.

Si maintenant nous ouvrons le volume de Parsons, qu'y trouverons-nous? Une étude développée, la plus étendue du livre, en ce qui touche les matières historiques, consacrée au cas de Richard II: conception de la royauté, mauvais gouvernement, révolte, abdication et déposition du souverain, etc., bref, exactement les mêmes sujets qui constituent la trame du *Richard II* shakespearien (2), et traités dans le même esprit: le tout dominé par ce point d'interrogation capital: la déposition du roi était-elle légitime?

(1) L'historien Hayward fut emprisonné, de 1599 à 1601, pour avoir inséré une description de la déposition de Richard II dans la première partie de son *Histoire du règne de Henri IV*.

(2) On sait que le *Richard II* shakespearien, que Sir Sidney Lee proclame « la plus pénétrante étude d'un caractère historique et la peinture la plus concentrée d'un fait historique que Shakespeare ait tentée jusque-là », s'occupe exclusivement des deux dernières années, de la chute et de la mort du roi, et laisse de côté les précédentes crises de son règne. On peut appliquer à cette pièce ce que Renan dit de *Coriolan* et de *Jules César* et la qualifier d'« étude de psychologie absolue ».

Ce morceau, d'une si haute importance, se rencontre dans *A Conference*, I, pages 56 à 79 ; à ces vingt-cinq pages, il faut y ajouter encore les nombreuses allusions à la chute du monarque répandues à travers l'ouvrage, et même dans la préface.

Le drame de *Richard II* modifie profondément l'histoire. Il attribue un rôle magnifique dans les deux premiers actes à Jean de Gand, rôle qui est entièrement différent de celui que comportaient les circonstances de la vie et surtout le caractère véritable de ce personnage. Le poète le transforme : c'est à lui qu'est dévolu l'honneur de prononcer l'admirable et prophétique éloge de l'Angleterre, tant de fois cité, et même tout récemment, au cours de la guerre. Visiblement, le poète a élaboré ce rôle avec une tendresse profonde. Ajoutons que, dans le reste de ses œuvres, il prodigue les allusions à ce même personnage avec une complaisance évidente. Or, la figure de Jean de Gand, nous l'avons dit, constitue comme la clef de voûte du système de Parsons ; Jean de Gand est, d'autre part, l'ancêtre direct, par sa troisième femme, de William Stanley, qui tenait ses droits au trône de cette descendance. Jean de Gand, chef de la famille de Lancastre, est le héros populaire par excellence du Lancashire ; il personnifie une région de l'Angleterre, chère entre toutes au cœur du VI^e comte, puisque le pays de Lancastre, berceau et résidence principale de sa famille, a été gouverné par les Derby durant des siècles. Ce fut, à tous égards, la terre de ses affections premières et de ses souvenirs.

L'autre personnage que ce poète a traité pareillement avec une prédilection sensible est le fils de Jean de Gand, Henri Bolingbroke, dont le rôle offre un contraste si marqué avec celui du roi Richard II, qu'il fait déposer et qu'il remplace. Avec lui s'accomplit la révolution lancastrienne. La maison de Lancastre entre dès lors dans la grande histoire : elle triomphe et devient maîtresse du

trône d'Angleterre. C'est ce triomphe qu'expose et explique le drame de *Richard II*.

Autre rapprochement topique : le titre de comte de Derby avait existé d'abord dans la famille de Jean de Gand, avant d'être attribué aux Stanley par le roi Henri VII, au lendemain de son avènement et en témoignage de sa reconnaissance.

Tous les changements si caractéristiques que le poète a introduits dans son œuvre et qui apparaissent avec tant de netteté, quand on la compare avec les faits historiques et avec ses sources, présentent assurément un sens. Ils trahissent, maintenant que nous sommes en possession du secret, et l'esprit qui les a conçus et les tendances auxquelles celui-ci obéissait. La suite de notre enquête va nous révéler encore bien d'autres données également saisissantes.

Les liens étroits qui existent entre le comte de Derby et l'ensemble historique du théâtre shakespearien vont devenir de plus en plus apparents. En revanche, du côté de l'acteur Shakespeare, ce sera toujours, si j'ose dire, le néant.

Vers le milieu du dernier siècle, parurent à Londres deux beaux volumes in-4°, remplis de nombreuses illustrations, sous ce titre : *Lancashire : its History, Legends, and Manufactures*, by the Rev. G. N. Wright M. A. and Thomas Allen, assisted by Residents in various parts of the County. — Si l'on ouvre le tome I^{er} de cette publication, où les fastes du Lancashire sont étudiés avec une fierté patriotique par des savants estimés, on admire un frontispice, qui n'est autre qu'une fine gravure du portrait du VII^e comte de Derby, fils de William, et de Charlotte de la Trémoille, sa femme. En face de cette reproduction de l'œuvre de Van Dyck, figure le titre du volume, également gravé ; or, ce titre nous offre le portrait de Jean de Gand, roi de Castille et de Léon, duc de Lancastre, avec ses armoiries et une vue de son tom-

beau. Ces deux gravures affrontées, qui évoquent les deux grands noms du comté de Lancastre, ne sont-elles pas comme un symbole frappant des liens intimes qui unissent *Richard II* au VI^e comte de Derby? (1)

Il existe donc, dans le drame de *Richard II* (2), tout un ensemble de graves modifications, ou, pour mieux dire, de « déformations » historiques, soigneusement calculées, qui nous renseignent d'une manière fort claire, pour peu qu'on les étudie avec attention, sur les intentions profondes du poète. Voici la liste des plus frappantes : le rôle tout entier de la reine, l'entretien si pathétique de Jean de Gand mourant avec le roi Richard, l'admirable scène qui se déroule à Langley, à travers les allées du jardin du duc d'York, la séparation du roi et de la reine, l'introduction du valet d'écurie, les sentiments exprimés par Bolingbroke en présence du cercueil de Richard, et, par dessus tout, la scène tragique de la déposition du souverain dans Westminster Hall, qui constitue l'invention capitale introduite par l'auteur dans sa trame historique. Que d'autres altérations voulues, et non moins caractéristiques, il faudrait relever encore, parmi les faits qui constituent cette puissante tragédie, spécialement en ce qui touche Jean de Gand et son fils

(1) On nous permettra de renvoyer ici au chapitre IV de *Sous le Masque* : La famille des comtes de Derby et le théâtre de Shakespeare, t. I, pp. 238 à 326.

(2) Comme l'étude de cette pièce importe tout particulièrement à notre démonstration, nous croyons utile d'en donner un bref résumé.

Le drame commence en 1398 avec la querelle entre Henri Bolingbroke, duc de Hereford et comte de Derby (plus tard Henri IV) et Thomas Mowbray, duc de Norfolk, accusé par lui de haute trahison et qui veut défendre son honneur en combat singulier, dans une sorte de jugement de Dieu. Il finit après l'assassinat de Richard II, et l'avènement de Henri IV, en 1399. On y voit successivement la querelle et l'exil des deux adversaires, la mort et la confiscation des biens de Jean de Gand, duc de Lancastre, père d'Henri, le retour de ce dernier qui, pendant l'expédition de Richard II en Irlande, débarque à Ravenspur (port aujourd'hui disparu du Yorkshire), tra-

Bolingbroke, duc de Hereford et comte de Derby ! Leur seule énumération nous entraînerait beaucoup trop loin (I, 4 ; II, 1, etc.). L'allusion faite à la fin de la scène 1 de l'acte III relativement à Glendower a toujours paru énigmatique.

De même, on s'est souvent étonné que le dramaturge, au lieu de nous montrer Richard cherchant un asile à Conway Castle, comme le veut la réalité historique, l'ait fait se réfugier à Flint Castle. Les modifications apportées aux faits sont particulièrement nombreuses à travers les scènes 3 et 4 de l'acte III. Remarquons que le pays où celles-ci se déroulent appartenait à la région qui fut, entre toutes, chère au cœur de William Stanley. Flint Castle, dont il a plutôt accru le rôle historique, n'est qu'à dix milles de Chester (1), séjour de prédilection du VI^e comte. On ne saurait trop souvent rappeler que notre personnage entretenait toujours des rapports très suivis avec le pays de Galles, qui confinait au Cheshire, sur la rive gauche de la Dee, et où il possédait des biens nombreux et importants. Notons encore, à l'acte II, scène 4, l'épisode très caractéristique de Salisbury et du « trusty Welshman », le capitaine gallois, qui prouve, comme les scènes relatives à Glendower, dans le premier *Henri IV*, une divination très complète de la mentalité galloise. Si le pays de Galles et les Gallois occupent tant de place dans le théâtre shakespearien, c'est évidemment que celui à qui nous le devons avait une connaissance personnelle des Welsh et de leur terre.

On a publié récemment tout un volume *in octavo* sur
verse l'Angleterre en triomphateur, rencontre le roi dans le Pays de Galles, le dépose et le fait bientôt assassiner dans sa prison à Pontefract ou Pomfret (Yorkshire). Mais il refuse de récompenser l'assassin, Exton, et fait vœu de prendre la croix et d'aller en Terre-Sainte en expiation du crime. (Résumé de R. Lebel.)

(1) Flint sert de port auxiliaire à Chester.

Shakespeare and the Welsh (1). Comment ne pas voir qu'aucune des allusions multiples et précises qui se rencontrent, chez le poète, touchant les personnes et les choses galloises, n'a reçu, à travers les 250 pages de ce livre, le moindre commencement d'une explication raisonnable ou plausible? Nul ne nous a fait comprendre, jusqu'à présent, comment ont été acquises cette familiarité certaine avec les lieux, cette compréhension pénétrante et nuancée de la psychologie galloise qui n'a peut-être été jamais dépassée. Les types inoubliables d'Owen Glendower, de Fluellen, de Hugh Evans, les emprunts si fréquents faits au folklore des Gallois, à leurs croyances, à leurs superstitions, à leurs mœurs, les descriptions tracées avec une visible complaisance de divers sites, tels que ceux de la région de Milford Haven, par exemple, dans *Cymbeline*: tout cela nous prouve que le poète a vécu dans une ambiance favorable à une telle initiation (2). L'idée que le génie devine tout d'instinct, sans avoir, pour ainsi dire, rien appris, idée qui domine l'ancienne exégèse shakespearienne, et dont tant de travaux récents sur les écrivains les plus notoires de toutes les littératures nous démontrent la parfaite absurdité, a suffi jusqu'ici à justifier cette miraculeuse et universelle compétence de l'acteur de Stratford. Il faut, désormais, l'écarter absolument et remplacer l'explication commode, si vaine, dont on a abusé trop longtemps, par des rapprochements et des faits concrets. Ceux-ci permettront de substituer le raisonnement et le bon sens à l'incohérence

(1) Par Frederick J. Harries, Londres, Fisher Unwin, 1919.

(2) Nous renvoyons ici, d'une manière générale, à la 1^{re} partie de *Henri IV*, à *Henri V*, à *Cymbeline*, au *Roi Lear*, aux *Joyeuses Com-mères*, et à tous les épisodes relatifs au comte de Richmond, dans la 3^e partie de *Henri VI* et surtout dans *Richard III*. Le Puck du *Songe d'une nuit d'été*, qui vient du folklore gallois, s'explique tout naturellement dans une pièce qui évoque l'ambiance chestérienne des Derby.

traditionnelle, que condamnent tous les principes d'une psychologie élémentaire.

Le drame de *Richard II* met puissamment en relief les causes qui ont amené la perte de ce souverain. Il est clair que sa ruine fut due à deux motifs principaux : d'une part, aux impôts excessifs dont il accabla ses sujets, et, de l'autre, aux favoris et mauvais conseillers dont il s'entoura. La flatterie contribua à l'égarer ; son incapacité et la tyrannie qu'il voulut maintenir à tout prix le conduisirent à l'abîme. N'oublions pas que les adversaires d'Elisabeth, à l'intérieur comme à l'extérieur du royaume, dirigeaient contre elle exactement les mêmes reproches. Cela a été déjà observé, il y a cinquante ans, avec une rare sagacité par un historien anglais éminent (1). Simpson a bien vu que nombre de passages de *Richard II* ne sont que l'écho des murmures de mécontentement à l'égard de l'oppression fiscale, du favoritisme et de la mauvaise gestion des affaires, vers 1592-1594. Entre les âpres critiques formulées dans la pièce shakespearienne et celles qu'on rencontre dans quantité de documents du temps, le parallélisme est saisissant. Citons seulement ce passage de la scène 1 de l'acte II :

NORTHUMBERLAND. — Par le nom de Dieu, c'est une honte que de telles injustices lui soient faites, à lui, un prince royal, et à beaucoup d'autres de sang noble, dans ce pays en décadence. Le roi ne s'appartient pas à lui-même, mais il est basement mené par ses flatteurs, et ce dont ils accuseront n'importe lequel de nous par pure haine, le roi le poursuivra successivement contre chacun de nous, contre nos vies, nos enfants et nos héritiers.

ROSS. — Il a pillé les communes par des taxes énormes, et il a presque perdu leur affection ; il a imposé des amendes aux nobles pour d'anciennes querelles, et il a presque perdu leur affection.

WILLOUGHBY. — Et chaque jour de nouvelles exactions sont

(1) *The New Shakspeare Society's Transactions*, London, 1874, in-8°, p. 406 et suiv. : étude de M. Richard Simpson. Dans son excellente édition de *Richard II*, M. Verity présente des remarques analogues.

inventées, telles que blanc-seings, dons de bienveillance (1), et je ne sais quoi encore; mais, au nom de Dieu, où tout cela passe-t-il ?

NORTHUMBERLAND. — Ce ne sont pas les guerres qui l'ont dévoré, car, au lieu de faire la guerre, il a basement cédé par compromis ce que ses nobles ancêtres avaient acquis par la lutte. Il a dépensé dans la paix plus qu'eux dans la guerre.

ROSS. — Le comte de Wiltshire tient le royaume à ferme.

WILLOUGHBY. — L'opprobre et la ruine sont suspendus au-dessus de sa tête.

ROSS. — Et cependant, malgré ses lourdes taxes, il n'a d'argent pour ces guerres irlandaises que par le vol du duc banni...

NORTHUMBERLAND. — Son noble parent, ô roi très dégénéré! Mais, Lords, nous entendons siffler cette terrible tempête, et cependant nous ne cherchons pas d'asile pour éviter l'ouragan. Nous voyons le vent enfler nos voiles d'une manière menaçante, et cependant nous ne luttons pas et nous nous laissons tranquillement sombrer... (2).

C'est l'évocation transparente des doléances formulées par un Verstegan (1592), un « Philopater » (même date) et par quantité de textes des *Domestic Papers* du Record Office, à l'époque précise où fut composé *Richard II*. Des deux côtés, se retrouvent presque les mêmes mots. Derby se fait ici l'interprète des critiques patriciennes que chaque jour voyait se renouveler, soit contre un Leicester, soit à propos des exigences royales, sans cesse croissantes, en matière de redevances et d'impôts. On sait à quel point la noblesse se plaignit des dons et subsides, prétendus volontaires, que lui imposait Elisabeth. L'oppression fiscale, aussi bien que le gouvernement despotique et la puissance des favoris excitèrent, plus que jamais, vers 1594, les plaintes de l'aristocratie et d'une

(1) Est-il besoin de faire remarquer qu'il s'agit ici du règne d'Elisabeth ? Il n'y avait pas de dons de bienveillance au temps de Richard II.

(2) Suit l'annonce de l'embarquement, à Port-Blanc, en Bretagne, du duc de Hereford et de ses compagnons, et de la révolte escomptée du Nord. Derby avait son principal point d'appui dans cette partie du royaume.

notable partie de la nation. De là, aussi, les chances plus grandes qui semblaient devoir favoriser les tentatives du parti d'opposition qui s'appuyait sur Derby. Comme on l'a dit justement, la question n'est pas de savoir si les accusations dirigées contre Elisabeth et son gouvernement étaient entièrement justifiées, ou même partiellement fondées, mais si elles furent répandues et accréditées. Les années 1592-1593 apparaissent comme une période de crainte. Le trésor d'Elisabeth était vide. Le Lord Trésorier déclarait qu'il avait épuisé tous les fonds disponibles du royaume à solder les troupes anglaises cantonnées dans les Pays-Bas et à envoyer des subsides à Henri IV et à Jacques VI.

Le poète semble faire parler Burghley, par la bouche de Bushy, lorsqu'il dit que les communes chancellent, car « elles portent leur dévouement dans leurs bourses et quiconque y puise remplit leurs cœurs d'une haine mortelle en proportion du vide qu'il y fait ». *Plebis Anglicanæ ingenium*, — dit Burghley, — *ad seditiones præceps si pensitationibus extra ordinem opprimantur* (Simpson). Il y eut donc, durant cette période, des moments singulièrement difficiles, pendant lesquels les circonstances semblèrent mûres pour un changement de règne. *Richard II* demeure comme un témoin authentique de cette époque d'attente, traversée par d'étranges crises.

L'œuvre nous offre, en dehors des premiers rôles, une série de figures politiques qui ont été traitées avec un relief et une pénétration des problèmes moraux qu'aucun drame historique n'a sans doute surpassés à l'époque moderne. Citons seulement celle du duc d'York, dont Montégut a pu écrire : « Rarement on a touché les ressorts invisibles et subtils de la nature humaine avec une adresse plus sûre que ne l'a fait Shakespeare dans ce personnage. » Il n'est pas un de ces rôles qui ne révèle une expérience accomplie des milieux sociaux les plus élevés — et par définition les moins accessibles au vulgaire —

de l'Angleterre d'alors. Le drame fait, en outre, admirablement comprendre que la chute du monarque était inévitable. Avec quelle émouvante générosité le poète, tout en faisant ressortir le caractère fatal des événements, a laissé apercevoir les côtés poignants de l'infortune royale ! Si les erreurs du monarque déchu, et notamment son injustice flagrante à l'égard de Jean de Gand, dont il confisque les biens, et de Bolingbroke, apparaissent avec une parfaite netteté, le spectateur, par contre, ne saurait se soustraire aux sentiments de pitié qu'il inspire. Un souffle d'humanité profonde circule à travers plusieurs épisodes, adoucissant, dans une certaine mesure, ce que les nécessités politiques impliquent de trop rigoureux. Combien l'auteur nous apparaît préoccupé par la question de la légalité de la déposition royale, vers laquelle les faits nous ramènent sans cesse ! A travers les discussions qui précèdent le changement de dynastie, perce le double désir de scruter les conséquences que cet événement pourra comporter dans l'avenir et de prévoir s'il pourra servir de précédent, le jour où les fautes d'un autre souverain viendraient à provoquer les mêmes criants abus.

La scène de la déposition, totalement inventée, nous l'avons dit, renferme un passage énigmatique qui a souvent attiré l'attention des commentateurs. On peut y reconnaître, avec une extrême vraisemblance, l'allusion la plus audacieuse qui pût être risquée alors : je veux parler du problème redoutable de la filiation authentique d'Elisabeth. On sait que le grief d'illégitimité fut maintes fois renouvelé contre elle par ses adversaires. Le parti catholique en usa dans la plupart des polémiques qu'il soutint touchant les raisons qui justifiaient la déposition éventuelle de la reine. Voici ce passage (acte IV, vers 255-259) ;

LE ROI RICHARD (à Northumberland) : Je ne suis pas ton seigneur, homme insolent et hautain, ni le seigneur de personne ; je n'ai pas

de nom, pas de titre; non, il n'est pas jusqu'à ce nom qui me fut donné au baptême qui ne soit usurpé. Hélas! quel malheur! faut-il que j'aie traversé tant d'hivers pour ne pas savoir maintenant de quel nom me nommer?

Quand Bolingbroke, devenu Henri IV, pardonne à l'évêque de Carlisle et quand, dans l'instant qui suit, le nouveau souverain blâme le meurtrier du roi déchu, il semble que le poète fasse entendre la conclusion dernière à laquelle il s'arrête.

ACTE V. — SCÈNE DERNIÈRE.

Windsor. Un appartement dans le château. Entre Percy avec l'évêque de Carlisle.

PERCY. — Le grand conspirateur, l'abbé de Westminster, accablé du fardeau de sa conscience et d'une noire mélancolie, a cédé son corps à la tombe; mais l'évêque de Carlisle est ici vivant pour attendre ton jugement royal et la condamnation de son orgueil.

BOLINGBROKE. — Carlisle, voici votre sentence: choisis quelque lieu écarté, quelque pieuse retraite, autre que celles que tu possèdes et jouis-y de la vie; pourvu que tu vives en paix, meurs libre de toute persécution; car quoique tu aies été toujours mon ennemi, j'ai aperçu en toi de nobles éclairs d'honneur.

Entre sir Pierce d'Exton, avec une escorte portant un cercueil.

EXTON. — Grand roi, dans ce cercueil je te présente tes craintes ensevelies: ici repose inanimé le plus puissant et le plus grand de tes ennemis, Richard de Bordeaux, par moi apporté en ces lieux.

BOLINGBROKE. — Exton, je ne te remercie pas; car tu as de ta main fatale commis un acte qui retombera en scandale sur ma tête et sur tout ce glorieux pays.

EXTON. — C'est sur un mot de votre bouche que j'ai commis cet acte, Monseigneur.

BOLINGBROKE. — Ceux qui ont besoin du poison, n'aiment pas pour cela le poison, et je ne t'aime pas; bien que je le désirasse mort, je hais le meurtrier et j'aime l'homme assassiné. Reçois pour récompense les remords de ta conscience; mais tu n'auras jamais de moi une bonne parole ni une faveur. Va errer avec Caïn à travers les ombres de la nuit, et ne montre jamais ta tête au jour et à la

lumière. Lords, je proteste que mon âme est navrée de douleur qu'il ait fallu m'arroser de sang pour me faire grandir : venez, pleurez avec moi sur ce fait que je regrette, et mettez-vous immédiatement en deuil ; je ferai un voyage en Terre-Sainte pour laver de ce sang ma main coupable : marchez avec recueillement à ma suite, et honorez mon deuil par vos pleurs en suivant cette bière prématurée.

(Ils sortent.)

Le repentir de Henri IV doit être évidemment considéré comme sincère, selon les intentions du poète. Nul doute que celui-ci nous donne, en terminant la pièce, son sentiment personnel sur cette grave matière. Sollicité par un parti puissant, dont certains membres n'hésitaient pas à préconiser le meurtre de la reine, il exprime ici une opinion nettement défavorable à une telle mesure. Cette interprétation est d'autant plus légitime que la dernière scène a été inventée par lui d'un bout à l'autre. Dès lors que la déchéance s'imposait, il était licite d'y recourir, mais il ne fallait pas y ajouter l'assassinat. Le meurtre d'un roi comporte des conséquences redoutables. Le prétendant qui, contraint par une nécessité supérieure, a accompli la révolution politique, doit s'abstenir de l'achever par l'effusion du sang royal. Si des partisans trop zélés poursuivent cette solution — hélas ! peut-être fatale — il a le devoir de la réprouver aussitôt et d'écarter toute solidarité avec les meurtriers, même si une parole imprudente a paru encourager ceux-ci. Or, il est certain que telle fut toujours la conception de Derby, prétendant éventuel à la couronne d'Angleterre. Sans doute acceptait-il, durant un certain temps, l'idée d'une déposition possible d'Elisabeth, mais il n'adhéra jamais aux projets de meurtre que toute une série de complots, ourdis par le parti qui voyait en lui le meilleur candidat à la succession de la reine, cherchèrent à réaliser avec autant d'audace que de ténacité. Son histoire, comme celle de son frère Ferdinando, — empoisonné pour avoir dénoncé Hesketh — s'explique clairement par cette attitude. Lorsque

quelques années plus tard, vers 1600, William Stanley composera cet extraordinaire *Jules César*, chef-d'œuvre par excellence du théâtre politique, il soutiendra au fond la même thèse. Le meurtre du chef de l'Etat, même justifié par des craintes ou des motifs de l'importance la plus haute, est un acte dont les répercussions sont en quelque sorte infinies. Les coups de poignard des ides de mars 44 ont entraîné des conséquences incalculables. Si l'idéaliste Brutus, âme vertueuse et noble s'il en fût; si Cassius, l'athée épicurien, le patricien qui veut préserver avant tout les privilèges de sa caste, sont finalement victimes d'une Némésis que rien n'a pu apaiser, c'est qu'ils ont interrompu en quelque sorte le plan des puissances divines. La trame même de *Jules César*, la figure du dictateur telle que le dramaturge l'a conçue, le dénouement vers lequel s'achemine la tragédie à partir du meurtre du grand Romain : tout indique que nous assistons au « châtement inévitable qui attend les vertus assez présomptueuses et aveugles pour oser se révolter contre les ministres chargés d'exécuter sur terre les décrets promulgués dans le ciel ». Personne n'a mieux compris le sens véritable de l'immortel drame que le critique à qui nous empruntons cette formule si juste. Emile Montégut a, en effet, fortement indiqué avec quel merveilleux génie l'auteur du théâtre shakespearien n'a montré dans César que le fils de la destinée :

Chose digne de toute méditation, et qui montre à quel point Shakespeare est grand, sa pensée rejoint directement celle de Dante, et pourtant pour comprendre l'importance de l'action de Brutus et de Cassius, le poète anglais n'avait pas, comme le poète italien, la tradition toujours vivante de l'empire et les sentiments du parti gibelin. Chez Dante, Lucifer, clef de voûte de l'enfer, broie éternellement entre ses mâchoires trois grands criminels, Judas Iscariote, Brutus et Cassius. Ce sont les damnés suprêmes, car ils ont été criminels envers l'humanité tout entière, dans le passé et dans l'avenir... Tous trois ont attenté pour l'éternité à l'ordre moral... Voici comment parle Dante. Et de son côté, que dit Shakespeare? « Qui-

conque ose attenter aux fils de la destinée, à ceux que les puissances métaphysiques désignent comme leurs ministres, quelque vertueux que soit son mobile, est criminel envers les dieux. »

Lorsque Shakespeare fait dire à Cassius devant le cadavre de César : « Que de fois dans les siècles à venir cette scène sublime que nous venons de jouer sera représentée chez des peuples encore à naître et dans des idiomes encore inconnus ! » Shakespeare parle au fond comme Dante et attribue exactement la même importance, capitale dans l'histoire générale de l'humanité, à l'action de Cassius et de Brutus (1).

Nous avons tenu, en évoquant *Jules César* avant sa date, à faire comprendre, par un exemple frappant, combien tout s'enchaîne chez notre poète, contrairement aux préjugés régnants. Dès 1593-1594, il admet le changement de dynastie, la déposition du souverain, imposée par les circonstances, mais il réproouve le meurtre politique, envisagé cependant par la plupart des adversaires d'Elisabeth qui voulaient le diriger vers le trône. Il admet la lutte ouverte, la révolte à main armée, contre le souverain inique, mauvais berger de la nation : il ne veut, en aucun cas, voir ternir la cause de la délivrance par l'assassinat, par le guet-apens. Les meurtriers de César, si bien intentionnés fussent-ils, ont manqué à cette loi suprême. Lorsqu'il écrivit, vers 1600, sa belle tragédie romaine, le comte de Derby revenait d'un voyage à Rome ; il avait pu méditer sur le drame de l'an 44, près des lieux où il s'accomplit. On devine, à le lire, qu'il ne professe aucune sympathie à l'égard de l'illustre victime ; presque seul avec Montaigne, il nous donne du dictateur une esquisse peu bienveillante, mais son animosité de patricien, hostile au despotisme d'un seul, ne va pas jusqu'à lui faire oublier le principe fondamental de sa pensée politique. Ainsi s'explique son *Jules César*, œuvre unique, dont le sens et la conduite n'offrent rien d'équivalent dans les littératures dramatiques contemporaines. Ainsi s'affirme

(1) Traduction des *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. VII, pp. 399-400.

le rapport qui unit entre elles les pièces politiques du poète, qu'elles s'appliquent à l'histoire d'Angleterre ou à celle de Rome.

Combien s'éclaire du même coup le sens des grandes pièces shakespeareiennes où nous voyons se perpétrer, soit des régicides : *Richard II*, *Macbeth* et *Jules César*, soit le meurtre de l'héritier légitime du trône : *Le Roi Jean*, *Richard III*, soit les deux crimes à la fois, comme dans la dernière partie de *Henri VI* ! Le sens profond d'*Hamlet*, où le prince hésite à frapper, même coupable d'assassinat, l'élu du destin, ne devient-il pas plus clair, à la lumière de ces rapprochements ? Quelle unité grandiose semble relier ces drames, où s'accomplit le forfait suprême, le crime inexpiable : celui qui rompt le cours des destinées supérieures !

Pour en revenir à *Richard II*, de quelque côté qu'on examine ce drame, il n'est pas possible de méconnaître les liens étroits qui le rattachent au VI^e comte de Derby : rôle considérable dévolu à Jean de Gand, son ancêtre et le héros le plus notable de son cher pays de Lancastre (1) ; soulèvement d'une partie des grands ; dépossession d'un souverain que condamnent ses erreurs et les abus multiples qu'il a laissé se développer ; substitution d'une dynastie nouvelle à celle du roi déchu ; avènement de la maison de Lancastre par son chef Bolingbroke, comte de Derby (2). Il n'est pas un de ces éléments qui n'inté-

(1) Je note qu'un vieil opuscule, exactement contemporain du théâtre shakespeareien et composé par un habitant du Lancashire : *The Two Lancashire Lovers*, débute ainsi : « Heare to that ancien Towne of famous and time-honoured Gaunt » ; ce qui est l'expression même employée au premier vers de *Richard II*.

(2) Je note, à ce propos, cette particularité significative, parmi d'autres, que dans la scène 3 de l'acte I^{er} (scène du combat annoncé), Bolingbroke est appelé trois fois de suite comte de Derby, alors que la source du drame, la chronique d'Holinshed, ne mentionne pas ce titre. Dans *Richard II*, Bolingbroke, en se présentant pour le combat qu'il veut soutenir contre Thomas Mowbray, dit : « Je suis

resse au plus haut point le VI^e comte de Derby, proposé par une faction puissante comme le successeur de la fille de Henri VIII. Le livre de Parsons apporte, sur ce point essentiel, les précisions et les lumières les plus décisives (1).

Il y eut, vers l'époque élisabéthaine, trois autres pièces plus ou moins inspirées par le règne de Richard II (2) : aucune d'entre elles ne traite des événements qui fournissent la trame de la nôtre ; aucune ne roule sur la révolte qui détrôna ce roi, ni sur sa déposition ; aucune, enfin, ne présente le plus faible trait de ressemblance avec le drame shakespearien. Les allusions audacieuses qui causèrent à Elisabeth tant d'alarmes, sont toutes spéciales, de la première jusqu'à la dernière, à la tragédie que l'on vient d'étudier. N'oublions pas que la reine, s'adressant à Lambarde, comme on l'a vu plus haut, déclare : « Je suis Richard II : ne le savez-vous pas ? », et le gardien de la

Henri de Hereford, de Lancastre et de Derby. » Plus loin, le premier héraut appelant les combattants, dit : « Henri de Hereford, de Lancastre et de Derby... » ; le second héraut clame également : « Henri de Hereford, de Lancastre et de Derby... ». Or, le texte d'Holinshed porte simplement : « Je suis Henri de Lancastre, duc de Hereford », et, dans l'appel du second héraut : « Henri de Lancastre, duc de Hereford ». La proclamation du premier héraut, qui n'est pas reproduite, semble n'avoir cité aucun nom. De telles nuances doivent être retenues et étudiées de près.

(1) Par exemple t. II, pp. 56 à 77. Tel paragraphe, comme celui-ci : *Whether the manner of deposing King Richard were good*, trouve un écho direct dans *Richard II* : le parallélisme ne cesse de s'affirmer.

(2) Richard II constitue le personnage principal d'une brève esquisse dramatique de la rébellion de Wat Tyler (en 1381), qui fut publiée anonymement en 1593, sous le titre : *The Life and Death of Jack Straw*. La carrière troublée de ce roi fut aussi le thème d'une pièce plus longue, également anonyme, qui s'arrête à son triomphe illusoire sur ses ennemis, en 1397. Elle est restée inédite jusqu'en 1870. Sa composition peut être rapportée à l'année 1591. Une troisième pièce, perdue, s'occupait de la première partie du règne ; elle fut représentée en avril 1611, au *Globe*.

Tour répond qu'il savait, en effet, qu'Essex avait appelé ainsi la souveraine. Il est avéré que le nom de ce roi était devenu de bonne heure le surnom politique d'Elisabeth. « Je ne fus jamais partisan de Richard II », écrivait Hunsdon avant 1588, en parlant de la reine. Essex, Robert Cecil et Raleigh s'amusaient fort de « l'associé de Richard II », en 1597. Remarquons enfin qu'aucune pièce ne parut sous le titre de *Richard II* pendant la période dangereuse qui vient d'être évoquée. Le drame shakespearien est donc, à tous égards, unique en son genre.

X. « *Richard III* ». *Intentions et but de Derby dans ce drame. Il y montre que l'avènement des Tudors a été assuré par son ancêtre Thomas Stanley et que l'élévation de sa famille fut liée à celle d'Henri VII.*

Si nous passons maintenant à l'étude du drame le plus voisin, comme date, de celui qui vient de nous occuper, les constatations ne seront ni moins nombreuses ni moins probantes. Les dates proposées par les meilleurs critiques pour la composition de *Richard III* oscillent entre 1593 et 1595. Dans toute l'ancienne littérature anglaise, nulle œuvre ne se rattache plus étroitement que cette pièce célèbre à la famille de William Stanley. On y trouve exposée l'histoire des événements qui ont fait la fortune politique des Derby, en les élevant au premier rang de l'aristocratie anglaise. Ce fut, en effet, Thomas, second Lord Stanley, ancêtre direct de notre William, qui décida, avec son frère, du succès de la bataille de Bosworth, où Richard III trouva à la fois la défaite et la mort; ce fut lui qui mit la couronne sur la tête du prétendant, le comte de Richmond, chef de la maison de Lancastre, qui devint,

ce jour-là, le roi Henri VII et mit fin ensuite à la guerre des Deux-Roses en épousant Elisabeth d'York. L'un des plus notables événements de l'histoire d'Angleterre, l'avènement au trône de la nouvelle dynastie lancastrienne des Tudors, fut ainsi, pour une large part, l'œuvre de Thomas Stanley. Le nouveau roi récompensa ce dernier, — qui était, d'ailleurs, son beau-père, ayant épousé Marguerite Beaufort, veuve d'Edmond Tudor, dont Henri VII était le fils, — en lui octroyant peu après le titre de comte de Derby, porté antérieurement par le premier roi lancastrien, avant son accession à la couronne. Il y a lieu de remarquer que le frère du nouveau comte de Derby, William Stanley, avait contribué également à la victoire de Bosworth. *Richard III* nous montre ainsi le triomphe des Tudors assuré par la famille même du poète à qui est dû ce drame.

Nous n'étudierons pas ici en détail les liens multiples qui unissent cette pièce à l'histoire de la famille des Derby. On devine assez toute leur signification pour l'exposé d'ordre politique que nous poursuivons en ce moment. Que l'on veuille bien nous permettre de renvoyer les lecteurs désireux de connaître avec précision la suite de ces rapports si évidents, au cours des cinq actes de la tragédie, à l'exposé complet qui en a été fait dans le tome I^{er} de *Sous le Masque* (pages 244 à 275). Voici notre conclusion :

Il suffit de lire avec soin les morceaux de *Richard III* qui viennent d'être cités pour comprendre que le rôle de Lord Stanley a été conçu par l'auteur du drame avec les intentions les plus sympathiques. Si ce personnage se trouve amené par les circonstances à figurer parmi les partisans de Richard III, s'il croit devoir jouer de finesse avec le plus fourbe des tyrans, qu'il sait capable de l'anéantir en un instant, il n'en montre pas moins, dès la première scène où ses sentiments véritables à l'égard de Gloucester peuvent se révéler, l'hostilité et la méfiance profondes qui remplissent son âme. Il cherche à éclairer Hastings, engage Dorset à s'enfuir vers le comte de Richmond et s'efforce de jeter l'inquiétude dans l'esprit de Richard en

lui annonçant une série de mauvaises nouvelles. Le monarque devine combien son apparente fidélité est sujette à caution. Tous les épisodes postérieurs de la pièce prouvent à quel point reste volontaire et résolue l'attitude de Stanley. Il n'est pas nécessaire d'y insister. Son union avec la mère de Richmond en faisait, malgré les circonstances, un partisan naturel de ce dernier. S'il agit d'abord avec prudence, c'est qu'il considère Richard comme un monstre de duplicité et de férocité, et qu'il n'a pas encore trouvé l'occasion de rompre avec cet être cruel.

En réalité, le drame nous montre son action comme bienfaisante, courageuse et décisive. Celui qui a tracé cette figure a eu certainement le désir de la mettre en belle et favorable lumière. Il y a là, de toute manière, un fait d'une portée et d'une signification très remarquables qui vient à l'appui de notre démonstration.

En somme, le drame de *Richard III*, à le bien considérer, nous offre comme conclusion le double avènement des Tudors et de la famille Stanley.

Étudiées de près, les additions et modifications apportées aux textes historiques dont l'auteur s'est inspiré ne seraient pas moins probantes qu'elles ne l'ont été pour *Richard II*. Là encore, les rapprochements se révèlent comme suggestifs au plus haut point, mais il n'est pas possible d'y insister à cette place.

Dans l'ensemble du théâtre shakespearien, *Richard III* occupe à bien des égards une place tout à fait à part. Il en parut six éditions avant celle du folio de 1623. C'est le chiffre le plus élevé qu'ait alors atteint une œuvre dramatique du poète (1). Emile Montégut n'a pas manqué, avec sa clairvoyance habituelle, de marquer fortement les caractères de cette pièce extraordinaire. Citons quelques extraits de son appréciation générale (2) :

C'est le premier coup de maître d'un grand génie, ce n'est pas le chef-d'œuvre d'un génie en pleine possession de ses forces. Mais les scènes où Shakespeare a été égal à lui-même se distinguent par une grandeur qui n'a pas d'analogue dans le théâtre moderne. Pour

(1) Seule la première partie de *Henri IV* a été aussi souvent réimprimée.

(2) *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. VI, p. 126.

trouver quelque chose de l'impression que laissent ces scènes, notamment celles des malédictions de Marguerite d'Anjou et des lamentations des trois reines assises à terre au pied de la Tour, c'est au théâtre grec qu'il faut remonter. Jamais, depuis les princesses héroïques de la scène athénienne, la douleur humaine n'a fourni un spectacle plus pathétique. A cette grandeur tout antique, Shakespeare joint un mérite que les anciens, simples dans leur morale comme dans leur art, ne connaissaient pas, — la science des ressorts innombrables de cette âme humaine si compliquée dans le bien et dans le mal. Jamais, par exemple, a-t-on mieux exprimé la force de fascination qui est inhérente au pouvoir politique, fascination qui est telle que l'expérience la plus douloureuse est inutile contre elle, que l'âme la plus meurtrie par la grandeur n'en peut être désillusionnée ?

Qui ne sent qu'une compréhension si juste de l'attrait, en quelque sorte invincible, qu'exerce le pouvoir, implique, chez l'écrivain capable de la traduire avec tant de force, des impressions et des souvenirs personnels qui le mettent à même d'y atteindre ? Une pareille vérité d'expression ne s'improvise pas. Ne l'oublions en aucun cas : le personnage de Richard III, ce monstre de perversité machiavélique, ce « sorcier redoutable », est une des figures politiques les plus puissantes qui aient été mises au théâtre.

En admirant cette connaissance intime de la vie des courtisans, cette science si sûre des intrigues et des ressorts politiques les plus cachés, on ne peut se défendre de songer, à chaque instant, à l'expérience approfondie qu'une telle compréhension — ou pour mieux dire, une telle divination — suppose. Est-ce que la familiarité avec l'ambiance des cours, qui apparaît à travers toutes ces pièces, ne constitue pas, à elle seule, la preuve d'une initiation certaine, sans laquelle on ne pourrait expliquer une compétence aussi exceptionnelle ? Cela est si vrai que, depuis cent ans, nombre d'hommes politiques de premier rang, — et nous pourrions même citer ici des noms contemporains, — ont proclamé à l'envi l'étonnante perspicacité du poète touchant la science du gouvernement. Quantité de personnages mêlés aux grandes affaires

ont reconnu, à cet égard, ses dons prestigieux. La jeunesse de William Stanley, son éducation à Oxford et dans l'un des milieux aristocratiques les plus raffinés d'alors, ses voyages à l'étranger, ses séjours dans plusieurs cours d'Europe, sa fréquentation assidue de celle d'Angleterre, avaient naturellement préparé et favorisé cette initiation de toutes les manières. Aucune condition du même ordre — est-il besoin de le faire observer ? — ne se retrouve, à un degré quelconque, chez le Stratfordien.

L'explication physiologique que le poète, devançant la science moderne, a donnée du caractère de Richard, — explication tirée de son infirmité — est d'une audace morale telle que « c'est à peine, suivant la remarque du critique cité plus haut, si on peut l'aborder franchement dans une société chrétienne ».

Richard, devenu roi, couronne la série de ses forfaits par le crime suprême : l'assassinat d'Edouard V et du duc d'York. Dès lors, la justice éternelle est mise, si l'on peut dire, en marche, et le châtiment ne saurait tarder. A peine le meurtre des enfants est-il perpétré par Tyrrel, que la révolte gronde de toutes parts, révolte absolument légitime, qui est comme la sanction divine du crime impardonnable. Usurpateur et régicide, Richard III ne peut que périr. La conception du dramaturge demeure, on le voit, toujours logique et claire.

Que de données intéressantes on pourrait tirer encore de la seule conception du rôle de Marguerite d'Anjou, à travers *Richard III* et les trois parties de *Henri VI* ! Les transformations que le poète a imposées à ce personnage de premier plan, en regard de la vérité historique, donneraient lieu à des constatations d'une haute portée (1).

(1) On trouvera les éléments de cette comparaison dans l'ouvrage de Karl Schmidt, *Margareta von Anjou, vor und bei Shakespeare* (Collection *Palaestra*, t. IV), Berlin, 1906, in-8°.

XI. L'étrange histoire du texte de « *Richard III* ».

Les dessous du rôle de Thomas Stanley, 1^{er} comte de Derby.

Examinons maintenant deux des problèmes les plus saillants que soulève le texte de *Richard III*. On sait que l'histoire de ce texte abonde en énigmes singulières, demeurées non résolues jusqu'ici, et qu'elle forme, à vrai dire, un véritable *puzzle*. Tous les critiques, même les plus épris de stratfordisme, l'ont reconnu.

Il y a d'abord de grandes différences entre les versions des éditions in-quarto et celle du folio de 1623, déclare M. I. Gollancz (1). Les principales divergences peuvent être groupées sous les sept rubriques suivantes : 1^o Le folio contient environ deux cents lignes que l'on ne trouve pas dans le quarto, alors que le quarto contient au moins un passage notable qui ne se rencontre pas dans le folio ; 2^o Il présente des modifications du quarto qui ne peuvent avoir été voulues par Shakespeare ; 3^o Dans beaucoup de cas il supprime de grosses et évidentes fautes de métrique, de même que des irrégularités imaginaires du quarto ; 4^o Il introduit un certain nombre de changements pour éviter des répétitions du même mot ; 5^o Il modifie souvent certaines locutions et certains emplois de mots, qui sont devenus évidemment surannés ; 6^o Il y a, en outre, certains menus changements de mots dans le folio, mais la raison pour laquelle ils ont été faits n'est pas si claire que dans le cas précédent ; il est probable qu'ils sont dus, dans la plupart des cas, à l'euphonie ; 7^o Les indications scéniques sont plus abondantes et plus exactes dans le folio que dans le quarto.

Quel est le meilleur texte ? Le même éditeur constate que les critiques sont divisés sur ce point ; les uns défen-

(1) Ed. de *Richard III*. Londres, Dent, 1913. Les éditions in-quarto sont de 1597, 1602, 1605, 1612, 1622, 1629 et 1634. Il faut noter que le nom de Shakespeare ne figure pas dans la « license » prise par le libraire Wise, en 1597. Sur cette question du texte de *Richard III*, nous renvoyons au tome 1^{er} de *Sous le Masque*, p. 265 à 271.

dant les quartos, les autres les folios. Les représentants principaux des deux opinions sont, pour la première, les éditeurs de Cambridge; pour la seconde, J. Spedding, Delius, Daniel, etc. Suit un exposé de ces diverses théories qui constitue le plus beau casse-tête chinois que l'on puisse rêver. Sir Sidney Lee, fort embarrassé, nous dit, à son tour, ceci (p. 124) :

Le texte des anciennes éditions de *Richard III* a fait refuser à ce drame une justice équitable. *Le quarto a suivi une copie manuscrite qui a été rigoureusement* (severely) *abrégée à l'usage du théâtre*. Le premier folio adopta une autre version qui, quoique plus complète, omet quelques passages essentiels du texte plus ancien. Une combinaison des versions du quarto et du folio est nécessaire pour une complète compréhension de l'effort de Shakespeare. Néanmoins l'édition originale de la pièce fut, en dépit de ses défauts, chaudement reçue et, avant que le premier folio fût publié en 1623, il n'y eut pas moins de six rééditions du quarto fautif mises en circulation, lesquelles différaient très peu l'une de l'autre.

Est-il possible d'admettre un seul moment que Shakespeare, acteur et exclusivement homme de théâtre, ne travaillant que pour la scène et pour le profit immédiat, ait pu ainsi composer des pièces qui restaient injouables — puisque le mot tend à s'imposer — tant qu'elles n'avaient pas été abrégées et remaniées pour la représentation? Cette phrase, de tout point incroyable, pour peu qu'on y réfléchisse, relative à un texte « rigoureusement abrégé à l'usage du théâtre, c'est-à-dire en vue des exigences de la scène », suffirait, à elle seule, à faire toucher du doigt les incohérences de la tradition stratfordienne. Il me semble impossible que quiconque professe les règles élémentaires du raisonnement puisse admettre de pareilles assertions. A notre avis, la contradiction est ici absolue. Imagine-t-on Molière modifiant ses pièces pour réussir à les rendre jouables? Le seul énoncé d'une telle supposition ferait sourire quiconque se pique d'un peu de bon sens.

Il n'est qu'une seule chose que MM. Gollancz, Sidney

Lee, etc., aient omis de faire remarquer, et cette chose est capitale. En 1622, un an avant l'édition du premier folio et six ans après la mort de l'acteur William Shakespeare, parut un nouveau quarto — le sixième — de *Richard III*, chez Mathew Law. Ce quarto contenait des fautes d'impression caractéristiques: or, douze d'entre elles se retrouvent dans le premier folio, publié l'année suivante. Il faut donc admettre, avec une entière certitude, que l'édition du folio a été basée sur le quarto de 1622. Mais le folio offre, nous l'avons vu, près de deux cents vers nouveaux (1) et environ deux mille changements de détail, d'après un calcul fait tout récemment. Les éditeurs les plus autorisés des œuvres de Shakespeare, et spécialement les éditeurs de Cambridge, estiment que le texte, ainsi notablement accru et modifié, de 1623 est « tout à fait dans la manière de Shakespeare », et ils n'hésitent pas à attribuer les additions et les corrections si nombreuses du premier folio au poète lui-même. On peut dire que c'est là, actuellement, l'opinion admise par tous les érudits shakespeariens. L'excellent bibliographe Alfred Pollard et Sir Sidney Lee s'y sont rangés nettement. Ce dernier reconnaît que la version du folio est le texte authentique de Shakespeare. Or, une seule hypothèse se présente à l'esprit comme susceptible de concilier tous les faits qui viennent d'être exposés. Puisqu'un exemplaire du quarto de 1622 a servi sûrement et matériellement, si j'ose dire, comme texte de base, pour l'établissement du texte du folio, il faut admettre de toute évidence que les additions et les corrections, qui, par leur frappante justesse et leur précision minutieuse, témoignent de l'intervention très certaine de l'auteur, avaient dû être portées sur cet exemplaire. Qu'on y songe : deux mille changements, répartis à travers 3,600 vers ou environ. Il est donc incontestable que celui qui fit ce travail de

(1) Certains éditeurs en comptent exactement 193.

revision vivait en 1622, puisque le quarto de cette année-là lui servit pour cette tâche. Il y fit ses additions et ses corrections. Quelle autre hypothèse concevoir ?

Celle qui supposerait l'existence d'un nouveau manuscrit d'auteur complet utilisé pour le folio, doit être écartée d'emblée en raison des fautes d'impression reproduites sur ce dernier, d'après le quarto de 1622. M. Pollard pense qu'« un exemplaire de cette dernière édition, pourvu d'additions et de corrections, faites d'après le manuscrit original, servit de base au texte du folio ». Mais qui ne voit à quel point le report qu'il imagine de deux mille corrections est de tout point invraisemblable ? Le scrupule d'un simple intermédiaire, se substituant à l'auteur mort depuis six ans et accomplissant, d'après son manuscrit, ce travail de marqueterie, ne saurait se concilier, un seul moment, avec les habitudes du temps. Au reste, l'histoire même de la publication des œuvres shakespeariennes, avec toute la prodigieuse négligence qu'elle suppose en matière de textes, est là pour nous détourner d'une telle hypothèse. Il n'est qu'un moyen d'expliquer tout cela : l'intervention exceptionnelle de l'auteur, vivant encore en 1623 — ce qui était le cas de Lord Derby et non pas celui de Shakespeare — et ayant un intérêt spécial à donner à *Richard III* une correction aussi grande que possible et à compléter la pièce. Or, justement, cet intérêt existait pour Derby, qui avait exposé dans notre drame l'histoire de l'élévation politique et sociale de sa famille. En 1622-1623, la réserve absolue, ou pour mieux dire le mystère dont il avait dû s'entourer vers 1597-1598, et dans les années suivantes, n'était plus nécessaire au même degré. Les stratfordiens ont toujours été fort embarrassés par ce problème du texte de *Richard III*. Presque tous ont confessé son insigne complexité et l'impossibilité où ils étaient de le résoudre. Sur ce point, comme sur d'autres, notre démonstration

apporte une solution qui met fin à de vieilles incertitudes (1).

Mais ce n'est pas tout : l'étude du texte de *Richard III* va nous révéler certains autres faits fort impressionnants et d'une portée considérable en ce qui touche l'attribution du drame à Derby. Depuis longtemps, les éditeurs de cette pièce avaient signalé une étrange anomalie. Le Thomas Stanley, ancêtre du nôtre, qui y joue le rôle très en vue que nous avons résumé plus haut, ne devint, on le sait, 1^{er} comte de Derby qu'après l'avènement de Henri VII, qui récompensa par cette dignité son dévouement décisif à sa cause (octobre 1485). Il n'a donc nul droit à ce titre au cours des cinq actes de *Richard III*. La chronique d'Holinshed, qui fut la source historique utilisée par le poète, l'appelle : Lord Stanley, ou Thomas, Lord Stanley. Dans un des passages consacrés à ce personnage, le chroniqueur prend soin d'ajouter, après avoir nommé Lord Stanley, cette remarque, placée entre parenthèses : (qui devint plus tard comte de Derby) (2). L'erreur n'était donc pas possible : l'auteur du théâtre shakspearien, trouvant partout, dans sa source historique, le personnage appelé Stanley, ne pouvait se tromper en aucune manière sur son nom ni lui donner, par anticipation, un titre qui, à l'époque où se passe la pièce, n'était nullement le sien.

Et cependant, aussi bien dans les quartos que dans le folio, avec des différences et des alternatives qu'aucune raison apparente n'a pu expliquer jusqu'à présent et qui seront précisées un peu plus bas, Stanley est appelé le

(1) Voyez les études d'Aldis Wright et de Sir George Greenwood. Cf. en outre, *Sous le Masque*, t. I^{er}, pp. 265-271, l'édition de *Richard III*, donnée par Furness, et surtout *The National Review* de mars 1922 (article de M. G. Hookham), etc. On trouvera dans l'édition Furness l'indication de toutes les additions et corrections.

(2) *Shakspeare's Holinshed* by W. G. Boswell-Stone, 1896, in-4°, p. 363. Holinshed reproduit dans toute cette partie de sa *Chronique* une *Vie de Richard III* de Sir Thomas More.

plus souvent *comte de Derby* ou *Derby* tout court. Pour peu qu'on tienne compte de la fréquence des mentions — le personnage de Stanley impliquant, je le répète, de nombreuses interventions et allusions — une telle particularité paraîtra bien faite pour attirer l'attention des critiques. Dans le théâtre shakespearien tout entier, on ne saurait, ni de près ni de loin, en découvrir l'équivalent. Une série d'érudits ont cherché, depuis longtemps, à éclaircir cette étrange exception. Toutes sortes d'hypothèses ont été formulées : aucune cependant n'a fourni une interprétation plausible des faits en question. Citons, pour en donner une idée sommaire, l'exposé que leur a consacré l'érudit de haute valeur dont nous avons eu l'occasion d'évoquer déjà le nom (1).

Lord Stanley apparaît pour la première fois à la troisième scène du premier acte ; on l'annonce et on s'adresse à lui pendant toute cette scène (selon le quarto (2) et le folio), sous le nom de *Lord de Derby*. Il réapparaît dans la première scène du deuxième acte, où on le désigne par *Derby* ou *comte de Derby*, bien qu'on ne s'adresse pas à lui personnellement dans le dialogue. Selon les indications scéniques du folio, il est également *Derby* dans la seconde scène de ce même acte, bien que dans le quarto son nom ne soit pas prononcé. Jusqu'ici, par conséquent, les deux textes sont d'accord en principe et n'offrent aucune difficulté, en dehors de l'anachronisme qui est commis lorsqu'un homme est appelé par son dernier titre, alors qu'il n'en était pas encore investi. Mais, dans la première scène du troisième acte, nous voyons Buckingham (3) demandant à Catesby son opinion sur ce que fera *Stanley*. A la seconde scène, un messager envoyé par *Lord Stanley* vient frapper à la porte de Hastings, qui appelle de même ce seigneur ; et peu après nous avons dans les deux textes : *Entre Lord Stanley*, et ses

(1) Richard Simpson, *The New Shakspeare Society's Transactions*, 1875-1876, pp. 65 à 74 et aussi 7-8, 22-25, 83 et 92.

(2) Cependant, je note que dans les quartos, I, sc. 3, l. 21, on trouve *Stanley*, alors que le folio donne *Derby*. Nous unifions les formes *Derby* et *Darby*.

(3) Simpson se trompe en faisant intervenir ici Richard.

paroles sont précédées de *Sta.* ; ce qui semblerait dire que l'écrivain s'était aperçu de l'anachronisme et l'avait corrigé.

Mais dans la quatrième scène du même acte le nom de *Derby* est mentionné parmi les Lords qui se rendent au Conseil, et ses paroles sont précédées de *Der.* ; cependant, un peu plus loin dans cette même scène, Hastings, rappelant son rêve avertisseur, le nomme *Stanley* à nouveau, et dans la première scène de l'acte suivant, et selon les indications scéniques des deux textes, *Stanley* fait son apparition.

Jusqu'ici donc, le quarto et le folio s'accordent dans leur manque de logique, et l'on ne saurait faire aucune déduction en faveur de l'un ou de l'autre. Ils diffèrent toutefois dans les deux scènes suivantes. Dans l'acte IV, scène 2, le quarto annonce l'entrée de *Derby* et imprime *Der.* devant son premier et unique discours (bien que Richard l'appelle *Stanley* au cours de la scène entière). Nous constatons la même anomalie dans la scène 3. *Derby* entre et *Der.* parle... D'un autre côté, le folio maintient le nom de *Stanley* dans ces deux scènes : *Lord Stanley* entre, *Stanley* parle, et ses interlocuteurs l'appellent *Stanley*... Lorsque nous arrivons à la dernière scène du IV^e acte, nous constatons que les deux textes font à nouveau preuve de contradictions entre les indications scéniques et le texte. Dans l'acte IV, scène 4, *Derby* entre et *Der.* (ou *Dar.*) parle, aussi bien dans le quarto que dans le folio. Dans l'acte V, scène 2, *Richmond* (d'après les deux textes également) parle de lettres reçues de son beau-père *Stanley* et demande où est cantonné *Lord Stanley*. Plus loin, dans la scène 3, *Derby* (dans les deux éditions) vient trouver *Richmond* sous sa tente et ses discours sont précédés de *Der.* ou *Dar.* Plus loin encore, *Richard* ordonne (dans les deux textes) de faire venir *Lord Stanley* et demande si *Lord Stanley* apportera son concours. Puis, finalement, après la mort de *Richard*, *Derby* portant la couronne entre avec *Richmond*, et ses discours, comme précédemment, sont indiqués par *Dar.* dans le quarto et *Der.* dans le folio. Nous en concluons que la correction fut faite de façon fort négligée et incomplète.

Au plus haut point surpris par ces constatations, *Simpson* essaie, au cours d'un curieux examen qui prend plusieurs pages, de les interpréter. Comme on peut s'y attendre, ses efforts restent vains : le *puzzle* est trop compliqué. Quatre autres notes, plus ou moins étendues, sont encore consacrées, dans le même volume des *Transactions*, aux problèmes singuliers que soulève, chaque fois, la présence ou l'évocation de *Lord Stanley*, à travers *Richard III*.

Il est évident, par les commentaires nombreux qu'elle a suscités, que la question est d'importance.

Posons en principe que l'erreur de l'appellation *Derby* ne saurait être involontaire. Toutes les sources consultées par le poète s'accordaient à l'en détourner d'une manière absolue. L'alternance de *Stanley* et de *Derby*, dans les deux textes, suffit, du reste, à écarter toute hypothèse de *lapsus*. Quant à l'hypothèse relative aux corrections commencées et interrompues, il n'y a pas lieu de s'y arrêter davantage : elle se trouve exclue par la seule discontinuité des deux appellations, réparties, semble-t-il, au hasard. Ainsi donc, nul point de repère ; il faut le reconnaître : nous sommes en présence d'une véritable énigme.

Mais cette énigme, à la lumière de l'enquête que nous poursuivons, disparaît totalement, pour faire place à l'explication la plus naturelle. Le VI^e comte de Derby, écrivant la tragédie de *Richard III*, — conclusion de la guerre des Deux-Roses, dont il avait rêvé d'écrire la dramatique histoire, dès la première partie de *Henri VI* — entreprend à la fois d'exposer un exemple mémorable de changement dynastique, amené par les crimes d'un souverain usurpateur, et de mettre en pleine évidence le rôle essentiel joué, dans ce grand événement, par son ancêtre direct, à qui était due l'élévation de sa famille. Montrer que les Tudors devaient en réalité la couronne d'Angleterre à l'intervention et au geste inoubliable du beau-père de Henri VII, faisait assurément partie du plan de propagande, conçu, en quelque sorte, par le VI^e comte et par le parti qui voulait le porter jusqu'au trône. Mais comment faire bien comprendre le lien qui rattachait les Derby, connus sous ce nom dans toute l'Angleterre, en mettant simplement en cause un Thomas Stanley ? Ce nom, très répandu, n'eût frappé personne, en dehors d'un cercle restreint. Puisqu'il s'agissait de mettre en plein relief la grandeur, vieille déjà de plus d'un siècle, des Derby, il importait de présenter sous ce

nom le glorieux aïeul. C'est ce qui fut fait. Et comme l'erreur complète eût sans doute choqué les milieux aristocratiques, une alternance prudente des deux noms sauvegarda les apparences et l'exactitude historique. On voyait agir et parler Thomas Stanley, mais on apprenait en même temps, grâce à un habile « saupoudrage » du titre *Derby*, que les deux noms n'en faisaient qu'un. Le but politique était ainsi parfaitement atteint. La solidarité du représentant actuel de l'illustre famille avec le futur premier comte, à qui Henri VII avait dû la victoire de Bosworth, était rendue sensible à tous les yeux. Quel puissant argument à faire valoir pour un prétendant à la succession d'Elisabeth ! Et voici justement le suprême indice révélateur : quand, à la dernière scène du drame, celle du dénouement, le combat est terminé par la mort de Richard III, le texte nous offre, des deux côtés, l'indication scénique suivante : *Enter Richmond, Derby bearing the Crowne, with divers other Lords*, et plus bas Thomas Stanley continue d'être appelé de son titre comtal (1). Ici, pas d'hésitation calculée : à cette heure solennelle du couronnement, il n'y a place que pour le nom *Derby*. Cette explication définitive écarte du même coup toutes les conjectures accumulées chez les commen-

(1) Alors que dans les scènes précédentes nous avons rencontré *Stanley*. On sait la place faite à George Stanley, fils de Thomas, dans ce dernier épisode. Observons encore que Stanley est présenté, dès la première scène où il apparaît (I, 3), en qualité de *Derby*, dans les quartos comme dans le folio, et que dans la scène essentielle où il va trouver Richmond dans sa tente il est encore *Derby*, des deux côtés. Chose frappante : Richard, chaque fois qu'il appelle Lord Stanley, lui donne son véritable nom et n'use jamais de *Derby*. Cette nuance achève d'expliquer les raisons qui ont présidé au choix d'une appellation ou de l'autre. *Derby* s'applique, de préférence, à tout ce qui met l'ancêtre de William en belle posture. Si Richmond appelle son beau-père : *Stanley*, c'est que l'appellation *Derby* eût été, dans sa bouche, une erreur particulièrement choquante. Dès qu'on examine les choses d'un peu près, chaque emploi de nom apparaît comme calculé avec logique.

tateurs : par les circonstances de sa publication, aussi bien que par sa substance et par les nuances de son texte, le drame de *Richard II* nous révèle qu'il est bien l'œuvre du VI^e comte de Derby.

XII. « *Le Roi Jean* » : les allusions de ce drame à la politique contemporaine. Le droit à la couronne d'Elisabeth. Une démonstration saisissante de Richard Simpson, en 1874. Derby contre les interventions étrangères.

Avec le *Roi Jean*, un nouvel horizon, non moins riche en perspectives inattendues, va s'ouvrir devant nous. On sait que cette pièce est attribuée à la période 1593-1594 par tous les récents commentateurs ou critiques. Elle est donc exactement contemporaine des deux pièces politiques que nous venons d'étudier. Si nos déductions sont exactes, ce drame doit refléter également les idées et les préoccupations de William Stanley, durant l'époque où, plus fortement peut-être qu'à aucune autre, son esprit se trouva hanté d'espairs et de rêves royaux. De même que dans la troisième partie de *Henri VI* et dans *Richard II*, l'emploi de la prose est entièrement banni de *King John*, qui ne fut publié qu'en 1623, dans le folio. Nous rappelons qu'une ancienne pièce qui traitait du même règne et qui avait vu le jour en 1591, reparut en 1611 avec la mention : « written by W. Sh. », et en 1622, avec le nom entier de Shakespeare, bien que l'auteur du théâtre shakespearien n'y fût assurément pour rien.

Dans le *Roi Jean*, le dramaturge prend une attitude nettement hostile à l'égard du souverain anglais, vil, bas, capable de toutes les trahisons. Il le considère, d'autre part, comme un véritable usurpateur, qui exerce le pou-

voir suprême au détriment du jeune Arthur Plantagenet, duc de Bretagne, fils de son frère Geoffroy. On sait avec quelle cruauté le roi traite son neveu ; celui-ci, pour échapper au sort qui le menace, tente une évasion et se tue en tombant, victime véritable des machinations de son oncle. Derechef, nous assistons à un soulèvement des barons anglais, exaspérés par les agissements du souverain. A côté d'eux, Philippe Fauconbridge, bâtard de Richard Cœur de Lion, incarne le type de l'Anglais courageux, franc, positif, tout rempli de l'orgueil national. Ici encore, nous constatons que la déposition royale est souhaitée avec insistance au cours des luttes que le drame voit se poursuivre en France (1) et en Angleterre. Les questions de légitimité et de succession régulière au trône se trouvent sans cesse évoquées. Nous ne parlons pas des scènes très suggestives consacrées aux affaires religieuses et à la politique nationale qui s'affirme nettement à leur sujet.

Les recherches historiques dont les présentes pages exposent les résultats allaient être terminées, lorsqu'il nous arriva de rencontrer, grâce à une circonstance presque fortuite, une confirmation inattendue des conclusions auxquelles ce travail nous avait conduit. Une vérification de textes nous amena, en effet, à consulter divers mémoires insérés par l'historien Richard Simpson, en 1874, dans *The New Shakspeare Society's Transactions* (2). Ces articles, aujourd'hui bien oubliés, puisqu'ils remontent à près d'un demi-siècle, s'appliquaient justement à des sujets tout voisins de ceux qui nous occupaient : *L'emploi politique du théâtre au temps de Shakespeare ; Etude sur la politique dans les pièces historiques de Shakespeare*. Quelle ne fut pas notre satisfaction, en

(1) Notons le rôle considérable joué par la ville d'Angers dans cette pièce. Il est utile de rappeler que William Stanley séjourna dans cette cité, au cours de son voyage en France.

(2) Trübner & Co, Londres, in-8°, pp. 371 à 441.

constatant que ce remarquable érudit avait aperçu, avec une extrême netteté, la signification politique d'un grand nombre de pièces de Shakespeare! Son attention s'était portée spécialement sur les drames relatifs à l'histoire anglaise, et il avait formulé, à propos de chacun d'eux, les remarques les plus pénétrantes. Il avait vu, en particulier, les rapports très certains qui existaient entre ces pièces et la situation politique du temps d'Elisabeth, au moment précis où elles furent conçues. Une tendance singulière l'avait frappé au plus haut point, chez le poète, à savoir sa préoccupation constante, à travers les tragédies nationales, de traiter de questions relatives à la succession au trône, à la transmission de la couronne, aux changements de dynastie, à la légitimité des droits des prétendants, aux dépositions de rois, aux meurtres politiques de souverains et d'héritiers légitimes, au rôle de la noblesse, bref à tous les problèmes qui s'agitaient précisément en Angleterre, et, en particulier, autour de Derby, durant la période qui vit éclore cette incomparable « épopée » historique.

Une pareille concordance nous parut offrir une signification réelle. Au terme d'une si minutieuse et si passionnante enquête, découvrir soudain qu'un esprit de bonne trempe, armé d'une connaissance approfondie de l'époque élisabéthaine, avait deviné, cinquante ans auparavant, les mêmes dessous historiques que nos recherches personnelles venaient de nous révéler : quelle rencontre saisissante, et combien les résultats obtenus dans ce domaine pouvaient inspirer au signataire de ces lignes une nouvelle et ardente confiance, grâce à cette confirmation imprévue! Certes, à l'heure où écrivait M. Simpson, il ne pouvait être question de Derby, en tant qu'auteur des œuvres shakespeariennes; la question de l'authenticité de ces dernières n'avait été encore que très insuffisamment posée, et, cependant, comme par une étrange divination, l'historien évoque à

diverses reprises, au cours de son travail, le nom de cette famille, en notant qu'elle fut fréquemment mêlée, avec d'autres, aux affaires de la succession éventuelle d'Elisabeth, aux complots des catholiques, aux projets de déposition de la reine : en un mot, aux faits politiques qui, à ses yeux, apparaissent d'une manière évidente à travers la trame historique des pièces. L'intérêt très vif que prend le dramaturge aux préoccupations des prétendants ne lui semble pas niable. Les idées de M. Simpson étaient si neuves et si hardies ; elles contrastaient si fort avec l'orientation qui, dès lors, tendait à prévaloir de plus en plus dans l'érudition shakespearienne, qu'elles n'eurent, on doit le constater, aucun succès. En face de vues aussi amples, la puérile exégèse qui commençait à s'imposer ne pouvait que demeurer indifférente, sinon hostile. On peut dire que ces études sont le contre-pied même de celles qui s'épanouissent, à l'heure présente, dans toute la production stratfordienne. L'impossibilité d'établir le moindre lien entre la figure médiocre de l'acteur et les hautes visées de ces drames détourna les esprits des magnifiques perspectives qu'avait ouvertes Richard Simpson. Aussi, ses fortes pages, qui conféraient aux œuvres du poète une vie si intense en même temps qu'un sens insoupçonné, restèrent-elles, ou peu s'en faut, à l'état de lettre morte.

Quelques mots sur Richard Simpson ne seront pas inutiles pour attester la rare valeur de cet esprit. Né en 1820, il mourut en 1876, peu après la mise au jour des mémoires qui nous intéressent. Protestant d'origine, il se convertit au catholicisme et poursuivit avec une grande activité des études d'ordre historique et politique. Sa connaissance de la période élisabéthaine, en particulier, fut hautement appréciée par ses contemporains. Elle se trouva favorisée par l'exploration des papiers d'Etat, qu'il fut l'un des premiers à étudier avec une ardeur infatigable. Collaborateur de la *North British Review*, musicien renommé, il s'occupa avec prédilection des

études shakespeariennes, ce qui l'amena à devenir membre du comité de la « New Shakespere Society ». Très apprécié par Gladstone, il fut son collaborateur pour les questions relatives au catholicisme pendant la tenue du concile du Vatican. Sa compétence en matière d'histoire religieuse du xvi^e siècle était, au reste, sans rivale en son temps, grâce à l'étendue et à la sûreté de son information. Son ouvrage sur *Edouard Campion* fit autorité. A côté de son précieux labeur scientifique, il fit jouer et rééditer quantité de pièces de l'époque d'Elisabeth. On n'a pas à donner ici l'énumération des travaux de Simpson, pas même de ceux qu'il consacra à l'ancien théâtre anglais. Qu'il suffise de mentionner ses divers essais sur les sonnets shakespeariens : les difficultés multiples que soulève le célèbre recueil l'attirèrent entre toutes. Pour conclure, il y eut en lui, à côté d'un lettré délicat, un historien de grand mérite, pourvu des meilleures méthodes et familier avec tous les documents originaux et les sources alors accessibles. L'un des premiers, il pratiqua avec succès l'histoire, trop négligée encore aujourd'hui, des idées et des sentiments.

Voilà l'homme qui a si pertinemment scruté les aspects politiques du théâtre de l'auteur de *Richard III*. A travers le temps, nos propres études ont rejoint les siennes, les confirmant et les complétant, sans faire en aucune façon double emploi avec elles, comme on pourra le constater par une simple comparaison. Le fil conducteur que nous a procuré la théorie relative à Lord Derby manquait à Simpson, ainsi que nombre de données importantes qui ont été acquises pendant les cinquante dernières années. En tout cas, le fait que nos recherches ont été, d'un bout à l'autre, indépendantes des siennes, milite grandement en faveur du bien-fondé des unes et des autres.

C'est surtout à propos de la tragédie du *Roi Jean* que la démonstration de Simpson a pris un développement tout spécial. Il découle de son exposé une série de consé-

quences qui intéressent de près l'attribution de la pièce à William Stanley. Avant d'y arriver, reproduisons quelques-uns des aperçus généraux de l'historien. Son premier but est de relever et de fixer les modifications apportées par le poète à ses sources.

Bien que chaque altération en elle-même puisse s'expliquer par des raisons d'ordre artistique, si, toutefois, nous nous apercevons que l'ensemble des modifications révèle une tendance politique unique, surtout si celle-ci, se trouvant en opposition avec les principes courants du gouvernement, — opposition qui n'était pas sans risques pour le théâtre, — devait, par conséquent, pouvoir s'expliquer ou être niée au besoin, nous aurons, dans ce cas, à prendre en considération ces preuves accumulées et à nous rendre à l'évidence.

Shakespeare s'est visiblement inspiré de la pièce anonyme de 1591 : *The troublesome Raigne of King John*. Or, chose curieuse, la tendance politique de l'œuvre antérieure est entièrement supprimée de la nouvelle. L'idée de faire du roi Jean un précurseur de Henri VIII, qui prépare à celui-ci son rôle de Messie et de réformateur, est exclue de tout point par l'auteur du théâtre shakespearien :

Dans l'œuvre de ce dernier, les questions soulevées ont trait à la possession de la couronne. Cette possession peut s'appuyer sur le droit héréditaire de la branche aînée, ou de l'aîné des représentants mâles de la famille; elle peut aussi être accidentelle et se trouver fortifiée ensuite par l'intérêt de l'Etat; elle peut être enfin perdue par des crimes civils ou ecclésiastiques. Une pareille forfaiture doit alors être jugée et punie par les souverains voisins ou par l'Etat lui-même, ses pairs et son peuple, ou encore par le pape.

En ce qui concerne la pièce de Shakespeare, elle se résume, au fond, en une discussion sur le point de savoir si le roi Jean sera maintenu, ou non, sur le trône. Les causes de cette incertitude ne sont pas, comme dans les chroniques, l'infamie du souverain, sa cruauté, sa débauche, sa mollesse, son hypocrisie, sa prodigalité, ses violences et son incapacité générale, mais deux choses qui ne semblent pas avoir soulevé le moindre scrupule dans les esprits des barons du roi : l'illégitimité de son droit en face du fils de son frère aîné et le prétendu meurtre de ce neveu. La querelle historique soulevée contre Jean, en tant que tyran, est changée en une controverse,

inventée de toutes pièces (mythical) où on lui reproche d'être un usurpateur et le meurtrier de l'héritier légitime.

M. Simpson cite huit passages (1) où Shakespeare se sépare nettement des chroniques, sans suivre en aucune manière la vieille pièce. Voici quelques extraits de ses observations. Il est clair que lorsque le poète s'écarte de l'histoire, il le fait avec intention et en parfaite connaissance de cause. Or, chacun des points où il s'est éloigné de ses sources, est traité de façon à renfermer des allusions indirectes et des insinuations relatives à la politique élisabéthaine ou à des événements contemporains d'une portée décisive. Ce n'était pas la légitimité du titre de Jean qui intéressait réellement Shakespeare ou les spectateurs : Hécube leur importait peu. Le droit d'Elisabeth à la couronne et la succession au trône : voilà les grandes questions du moment. Citons seulement l'exemple fourni par les sixième et septième points (2). L'idée de réunir les quatre guerres du roi Jean en deux, bien que sans doute nécessaire au point de vue dramatique, est destinée à rappeler le règne d'Elisabeth. En effet, il n'était pas utile de les abrégier au point de les rendre typiques des embarras d'Elisabeth. Le *Roi Jean* de Shakespeare se trouve en présence de deux querelles à soutenir : l'une pour son droit, l'autre pour sa couronne elle-même contre les agents du Pape. Il en était de même pour la reine. Les documents du temps sont remplis de cette controverse. Jusqu'à l'année 1569, les objections soulevées à l'égard des droits d'Elisabeth se rapportent toutes à la

(1) Voir *Transactions*, etc., 1874, p. 398 et suiv.

(2) Le cinquième point relatif aux scènes où Jean incite Hubert au meurtre d'Arthur, pour ensuite lui reprocher son crime. Ces scènes sont des inventions de Shakespeare. Or, il n'est pas douteux qu'elles reproduisent fort exactement l'attitude d'Elisabeth, lors de l'exécution de Marie Stuart. Simpson s'étonne que des allusions aussi frappantes aient été tolérées sur la scène. Tout cela est, en effet, bien extraordinaire.

validité du mariage de sa mère et du testament de son père. A partir de 1570, date de l'excommunication promulguée contre elle par Rome, on commença à l'accuser d'avoir compromis la couronne par son hérésie. Le docteur Allen, en publiant l'indulgence plénière accordée par le pape à tous les Anglais qui favoriseraient l'invasion espagnole de 1588, exhortait « tout individu privé ou public à s'emparer, à mettre en prison et livrer au parti catholique l'usurpatrice ou ses complices ». Dès lors, tous les complots, prouvés ou non, tramés en vue de l'assassinat de la reine, furent attribués à Rome ou à ses émissaires.

Shakespeare modifia les circonstances qui avaient entouré l'interdit du roi Jean pour les adapter à l'histoire contemporaine de l'excommunication d'Elisabeth. Après l'exécution de la reine d'Ecosse, la situation de la souveraine anglaise apparaissait comme le pendant exact de celle du roi Jean, après la mort d'Arthur, telle que Shakespeare nous la représente en marge de l'histoire. Le septième point vise le passage où Pandulph insinue au dauphin Louis que dans son intérêt il doit s'abstenir d'intervenir jusqu'à ce que Jean ait fait tuer son neveu. A ce moment-là seulement, une intervention lui sera profitable. Le conseil que donne Pandulph à Louis pour qu'il diffère son entrée en scène, jusqu'à l'heure où le meurtre d'Arthur aurait rendu Blanche héritière légitime du trône, fut mis à profit par Philippe II, qui, prudemment, différa l'aide promise à la reine d'Ecosse jusqu'à ce que la mort de cette dernière eût ouvert le chemin aux prétentions de sa fille, l'Infante. On ne saurait affirmer que le Père Parsons assumait le rôle de Pandulph dans cet avis, mais il est certain qu'il se montra amèrement hostile envers l'école des po'iticiens catholiques qui seraient venus fatalement au pouvoir, à l'avènement de la reine Marie.

Tel de ces points implique une reconstruction des faits, tel autre une reconstruction des mobiles de l'histoire... Tous les changements semblent avoir été opérés en vue de la controverse soulevée au sujet du droit à la couronne. Cette préoccupation fut, on le sait, le grand cauchemar du règne d'Elisabeth. On contestait son propre droit, d'abord parce qu'elle n'était pas l'héritière légitime, ensuite parce qu'elle avait été excommuniée. Le choix de son successeur était également la source de difficultés multiples; mais tous les partis, aussi bien ceux dont l'hostilité venait de l'illégitimité de son titre,

de son excommunication et du meurtre de l'héritier légitime, que ses partisans et ceux qui revendiquaient la succession pour le roi d'Ecosse, ou Arabella, ou l'Infante, ou Derby, ou Huntingdon, ou enfin Essex: tous en appelaient à l'arbitrage, à l'intervention de l'étranger.

Simpson insiste alors sur ces divers prétendants, montrant avec quelle continuité les partis qui les soutenaient furent amenés à faire appel à des appuis extérieurs: France, Espagne, Papauté, Jésuites, etc. Il met en relief le rôle particulier d'Allen, de Parsons et de leur groupe, et esquisse une répartition curieuse des grandes familles anglaises, suivant les affinités qui les mêlèrent aux affaires de haute politique et de religion. Les Derby y trouvent naturellement leur place. L'historien note les sympathies catholiques qui leur furent attribuées, à certains moments, et les avances auxquelles ils furent en butte de la part des Jésuites. Sa conviction est que le *Roi Jean* se rattache incontestablement à toutes ces tractations. Joué devant les familles mêmes sur lesquelles comptait l'étranger, ce drame a pour but de réprouver nettement toute intervention des puissances extérieures dans le règlement de la succession d'Elisabeth. Pour rendre l'exemple plus frappant encore et les allusions plus franches, il changea l'histoire. Il faudrait reproduire ici ce remarquable et concluant développement de Simpson. Notons-en, du moins, la fin:

Tel est, semble dire le poète, le résultat de l'intervention étrangère, civile ou ecclésiastique. Il s'ensuit donc que les querelles domestiques doivent être réglées en famille et les torts faits aux sujets anglais, redressés par des mains anglaises. « Cette Angleterre ne fut jamais et ne sera jamais foulée aux pieds d'un conquérant, à moins qu'elle n'aide d'abord à se blesser elle-même. Maintenant que ses seigneurs sont rentrés dans leurs foyers, que les quatre coins du monde nous assaillent et nous soutiendront leur choc: nulle ruine ne peut nous atteindre, si l'Angleterre se reste seulement fidèle à elle-même » (1).

(1) Derniers vers du *Roi Jean*.

Le poète semble dire aux mécontents de son siècle : « Quoique vous pensiez de la justice de votre cause ou des crimes de vos rivaux ; quels que soient les outrages que vous ayez à supporter ; quels que soient les mérites des vaincus et les torts des vainqueurs, videz vos querelles entre vous et par-dessus tout, méfiez-vous de l'intervention étrangère. » Si telle était véritablement l'opinion de Shakespeare, la leçon s'appliquait bien à ses contemporains, et ceux-ci la méritaient sans pitié.

Les faits nous démontrent que Derby, prétendant au trône, demeura toujours, comme son frère aîné, hostile de tout point à cette aide étrangère, clairement souhaitée par certains de ses compétiteurs. On trouve donc avec certitude, dans le *Roi Jean*, l'expression de ses sentiments personnels, hautement patriotiques, sur cette question si grave, étroitement liée à celle de son avenir politique éventuel.

XIII. *La révolte du Nord et les deux parties* de « *Henri IV* ».

Si nous passons maintenant au double chef-d'œuvre qu'est *Henri IV*, les indices ne seront pas moins probants. L'espace nous manque pour les présenter avec le détail désirable. Contentons-nous d'un seul rapprochement, d'une éloquence singulière, il est vrai. « Dans les deux parties de *Henri IV*, observe Simpson, l'événement capital est la révolte des provinces du Nord. Il était impossible de rappeler à la scène ce soulèvement, sans évoquer aux yeux des spectateurs celui de 1569, associé aux premiers souvenirs de Shakespeare — il avait alors cinq ou six ans. Afin de rendre l'allusion plus frappante encore, il modifia profondément l'histoire, ainsi que je vais le montrer. » Sous le règne de Henri IV, il y eût trois soulèvements dans le Nord. De ces trois révoltes le poète n'en fait que deux. Simpson démontre avec une

évidence complète la connexité qui existe entre la révolte de 1569 et les événements qui servent de thème à la double tragédie de *Henri IV*. Or, ce qu'il ne pouvait remarquer alors, c'est la place considérable que tint dans l'histoire des Derby la révolte du Nord de 1569. On sait quel fut le rôle des comtes de Northumberland et de Westmoreland dans ce mouvement, qui visait avant tout la déposition d'Elisabeth. « Les chefs rebelles espéraient avoir l'aide d'Edouard, III^e comte de Derby, beau-père de Marguerite Clifford, qui était l'héritière d'Eléonore Brandon, et se trouvait... appelée à être la légitime héritière de Marie Tudor, duchesse de Suffolk. Marguerite eut deux enfants, Ferdinando et William, qui devinrent successivement comtes. Dès lors, les soupçons d'Elisabeth furent dirigés contre la famille des Derby et Lord Huntingdon, l'héritier de Clarence, réputé comme l'âme de la rébellion. Certains des Stanley furent incontestablement des traîtres à leurs souverains(1). » L'abstention du comte de Derby contribua pour une grande part à l'échec de la révolte de 1569. Si l'auteur des deux parties de *Henri IV* a constamment en vue cette dernière, c'est qu'elle touchait de près à l'histoire de sa famille. Là encore, il dévoile ses sentiments personnels et sa foi en la nécessité patriotique de l'union, pour la grandeur de l'Angleterre. Dans ces deux drames, comme dans les précédents, c'est l'homme d'Etat qui exprime ses convictions les plus ardentes. Celui qui faisait si bien parler les rois, était de leur ambiance ; mieux encore : il fut sur le point de le devenir lui-même.

(1) Bailey, *op. cit.*, p. 185 et suiv. Cet auteur songe sans doute au frère de Thomas Stanley, William, qui fut exécuté sur l'ordre de Henri VII, malgré ses services passés, et au cousin de notre Derby, l'autre William Stanley, grand adversaire d'Elisabeth.

XIV. D' « *Hamlet* » à « *la Tempête* ».

La retraite de Derby. Conclusion.

Nous pourrions poursuivre cette enquête durant bien des pages encore. Sur tous les points, les conclusions seraient identiques à celles qu'on vient de lire, confirmant avec force les résultats déjà acquis. L'une après l'autre, chacune des pièces shakespeariennes viendrait, si j'ose dire, docilement et sans effort, s'insérer dans le cadre de l'existence du VI^e comte de Derby. Mais un dessein si vaste ne saurait être achevé à cette place. Nous croyons en avoir dit assez pour faire comprendre à quel degré cet ordre de recherches peut être fécond et quel concours inappréciable il apporte à la solution de la controverse shakespearienne. A tous ceux qui auront pris connaissance des présentes pages, nous demandons maintenant, pour compléter cette étude, de relire *Henri V*, « la peinture la plus vaste et la plus complète qui ait été tracée du monde de la guerre » (1). Qui n'y reconnaîtrait dès l'abord l'âme d'un « chef », d'un homme d'Etat, ardent patriote, que préoccupe avant tout l'avenir politique de son pays et qui voit dans la guerre le grand trait d'union nationale, ainsi que les événements l'avaient prouvé en 1588? Une telle pièce, œuvre d'un Derby, mêlé par les siens et par lui-même à toute la vie militaire de l'Angleterre, s'explique d'elle-même, alors que la croyance stratfordienne n'en saurait procurer la plus élémentaire justification. Que l'on relise aussi les trois parties de *Henri VI*, c'est-à-dire la série des drames historiques par lesquels a débuté le poète et qui contiennent déjà en germe, si manifestement, ses préoccupations et ses visées politiques, et enfin

(1) Montégut. — Voyez *Sous le Masque*, t. I, pp. 312-319.

Henri VIII, qui termine l'époque historique. Comment ne pas reconnaître l'unité intime, profonde, d'idées et de tendances, qui pénètre d'un bout à l'autre l'admirable cycle, nous révélant à chaque pas la vie intense et les passions supérieures qui l'animent ?

Et voici qu'après *Jules César*, *Hamlet* lui-même, le chef-d'œuvre suprême, où un jeune prince se demande s'il accomplira ou non le meurtre qui le fera roi, en vengeance son père, nous découvre pareillement son sens ultime. Derby y a laissé l'empreinte des incertitudes et des anxiétés dont il souffrit pendant dix années. Il répugne, comme *Hamlet*, au meurtre du souverain, parce que cet acte risque de rompre un état de choses voulu par les dieux. Une destinée royale interrompue comporte des répercussions infinies, ainsi que le prouve l'histoire de *Jules César* : l'héritier du trône de Danemark redoute, en réalité, de provoquer leur déclanchement, si grand que puisse être le crime de l'usurpateur. De toutes façons, la ressemblance du prince danois avec William Stanley apparaît, nous l'avons dit ailleurs, comme absolument frappante. Chez l'un comme chez l'autre, un drame intérieur impliquant des méditations et des hésitations semblables, s'est poursuivi durant la même période critique de leur existence. Plusieurs travaux récents ont montré le rôle des allusions faites à la politique contemporaine dans la tragédie d'*Hamlet*. Il est hors de doute que ces allusions concordent étrangement avec celles qu'un Derby pouvait alors concevoir, eu égard à ses secrètes espérances. L'épisode des comédiens, d'autre part, achève de rendre la ressemblance complète.

La mort d'Elisabeth et l'avènement de Jacques I^{er} vinrent, peu après *Hamlet*, changer le cours des réflexions et des espoirs de Derby. Toutefois, sa pensée demeura fixée sur les responsabilités et les obligations morales qu'impose le pouvoir à celui qui l'exerce. Le despotisme de Jacques I^{er} l'irrita singulièrement, et c'est à ce sentiment

que nous devons cet autre chef-d'œuvre, trop peu admiré, qui s'appelle *Mesure pour Mesure*, où le poète donne des conseils plus ou moins voilés au souverain et esquisse, par ailleurs, son idéal en matière de gouvernement. Il n'est pas une pièce, dans le théâtre shakespearien, où les arrière-pensées politiques soient plus sensibles ni peut-être plus hautement généreuses que dans celle-là. Elle correspond entièrement à l'attitude que Derby a dû prendre, vers le moment où s'affirma le despotisme du nouveau roi. Avec *Othello* (1), le *Roi Lear*, *Coriolan*, *Macbeth*, *Cymbeline* (2), *Timon d'Athènes*, *Antoine et Cléopâtre*, le *Conte d'Hiver* et la *Tempête*, le magnifique parallélisme continue de se dérouler entre l'œuvre et la vie de l'auteur. Nous espérons le montrer quelque jour. Une philosophie complète de l'histoire et de la haute politique se dégage pareillement de ces diverses compositions.

La dernière période de l'activité du poète n'est pas moins riche en confidences que la première. Elle s'achève par la *Tempête*, digne aboutissement et conclusion logique de ces œuvres merveilleuses, et où le dramaturge grand seigneur, désabusé et rasséréné tout ensemble, après s'être exprimé et confessé de tant de

(1) Quelle étrange concordance offre ce drame avec l'épisode si caractéristique de la jalousie maritale de Derby, que nous avons raconté dans *Sous le Masque*, I, pp. 146, 156 et suivantes ! L'étude et l'analyse de la jalousie conjugale ont été sûrement l'une des préoccupations spéciales du poète, à partir d'un certain moment.

(2) Cette pièce célèbre la réconciliation familiale des Derby : tout l'indique, jusqu'à l'apparition de Jupiter et de son aigle, emblème de leur maison. (Voir notre étude *L'Origine d'Ariel*, pp. 9-10). — Telle allusion, qui n'a jamais été expliquée et que fournit la *Mégère apprivoisée* (II, 78-84), sur l'excellence de l'enseignement donné à Reims, vise, de toute évidence, le Collège anglais de cette ville, fondé et dirigé par Allen, au moment précis où notre Derby se trouvait en France. « Le grec, le latin et les autres langages », si bien étudiés par Lucentio, à Reims, étaient alors enseignés, dans cette ville, par des maîtres anglais de haute valeur.

manières pendant vingt ans, annonce, par la bouche du duc Prospero, son renoncement définitif. Déjà, dans *Comme il vous plara* et dans *Cymbeline*, Derby avait exprimé, avec une complaisance visible, le goût qu'il éprouvait pour la vie libre et cachée. *Timon d'Athènes* semble nous prouver, d'autre part, que les désillusions lui avaient inspiré le désir de la solitude. Dans *la Tempête*, son œuvre suprême, il dit un solennel adieu à toutes ses ambitions, à ses passions anciennes, en même temps qu'à la divine poésie, sa consolatrice, pour préparer la retraite complète et mystérieuse dans laquelle il ira bientôt s'ensevelir.

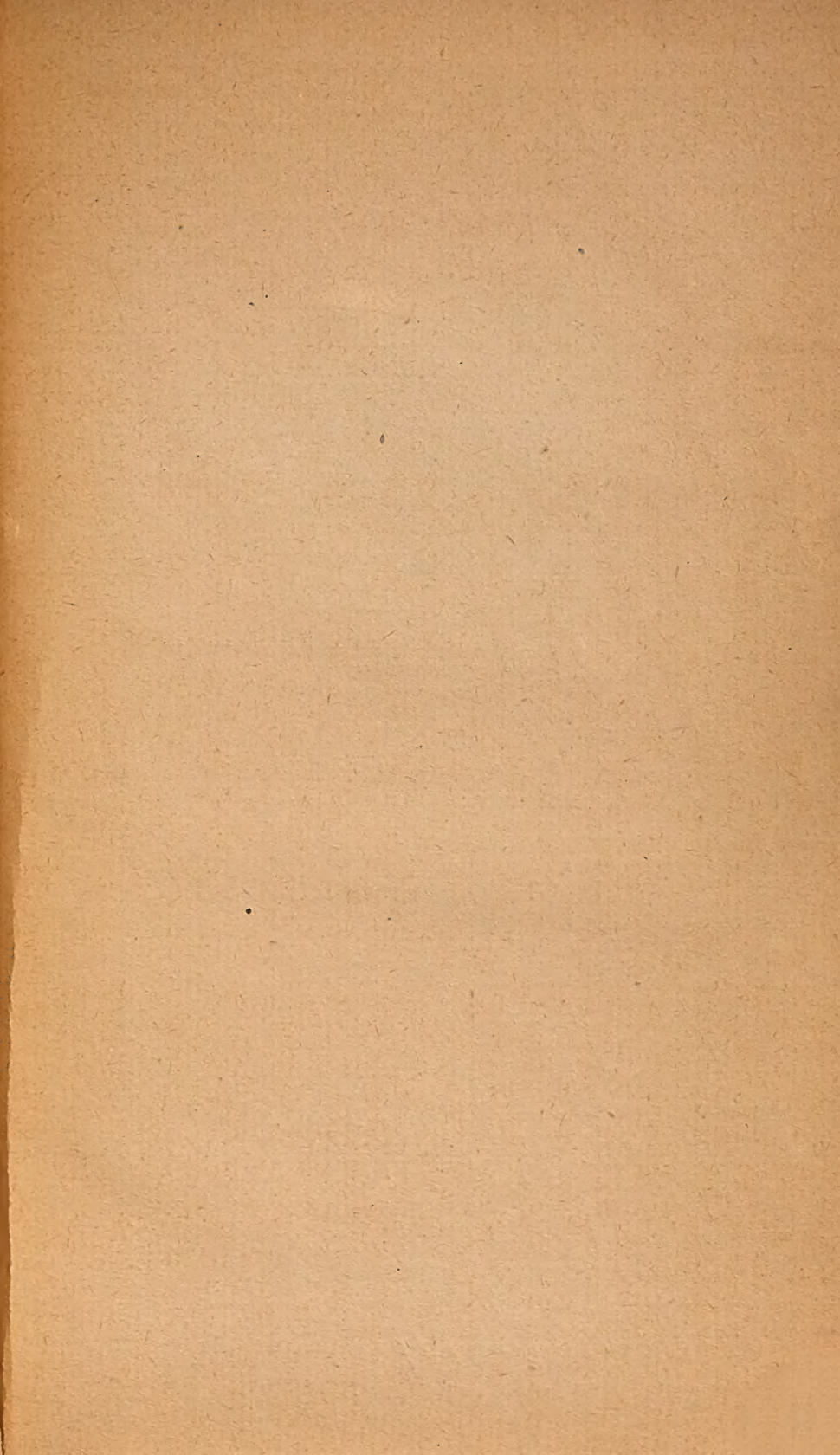
En 1831, Charles Darwin, encore étudiant, fit, avec son professeur, Sedgwick, à Cwm Idwal, en pays gallois, une excursion géologique dans un site où abondaient les traces évidentes, les « témoins » d'un ancien glacier. En présence de ce paysage, pourtant si caractéristique, ni le maître ni l'élève ne remarquèrent rien de particulier. Plusieurs années passèrent. Grâce aux découvertes de l'illustre naturaliste, grâce aussi à celles de Lyell et d'autres savants, les théories relatives au rôle et à la marche des glaciers se constituèrent. En 1842, Darwin revit le paysage de 1831. Grand fut son étonnement en constatant combien étaient visibles et frappantes les traces de l'ancien glacier. Cela l'amena à faire de curieuses réflexions sur « la facilité avec laquelle on peut laisser passer inaperçu un phénomène, quelque frappant qu'il soit, lorsqu'il n'a pas été observé précédemment... Aucun de nous ne vit les traces des étonnants phénomènes glaciaires visibles autour de nous. Nous ne remarquâmes pas les roches striées, les blocs erratiques, les moraines latérales et terminales. Et pourtant ces phénomènes sont si frappants... qu'une maison incendiée ne révèle pas plus

clairement son histoire que ne le fait cette vallée. » Les « roches striées », les « blocs erratiques », les « moraines latérales et terminales » du théâtre shakespearien commencent à apparaître. Le jour n'est plus éloigné où chacun s'étonnera de ne pas les avoir encore aperçus.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction.	3
I. Lord Derby, Chester et le « Songe d'une nuit d'été »	7
II. La passion de Derby pour le théâtre : un texte inconnu qui concorde avec « Hamlet »	11
III. Le secret de Derby et les mystères de l'histoire littéraire	15
IV. Anonymat et substitution de noms chez les écrivains de l'aristocratie élisabéthaine. L'utilisation du nom de Shakespeare. Le silence obstiné de l'acteur	23
V. La place des pièces historiques et politiques dans le théâtre shakespearien. Le sens profond et l'unité évi- dente du cycle anglais, véritable « épopée drama- tique »	31
VI. La situation politique de Derby. Sa candidature à la suc- cession éventuelle d'Elisabeth	36
VII. Un manifeste catholique de 1594 relatif à la succession d'Elisabeth. Ce document expose les questions d'his- toire politique traitées au même moment par les dra- mes shakespeariens et conclut en faveur de Derby	45
VIII. Les drames historiques reflètent les sentiments de Derby, prétendant à la couronne. Ils recèlent le secret de sa vie	50
IX. Les révélations décisives de « Richard II ». Elisabeth s'est reconnue dans ce personnage shakespearien. Le livre de Parsons et d'Allen. Jean de Gand et Derby. Déformations historiques et allusions contemporaines. Le pays de Galles. Le repentir d'Henri IV. Déposi- tions et meurtres de rois. Le vrai sens de « Jules César ». « Richard II », pièce unique en son temps	56
X. « Richard III ». Intentions et but de Derby dans le drame. Il y montre que l'avènement des Tudors a été assuré	

	Pages.
par son ancêtre Thomas Stanley et que l'élévation de sa famille fut liée à celle d'Henri VII	75
XI. L'étrange histoire du texte de « Richard III ». Les dessous du rôle de Thomas Stanley, premier comte de Derby	80
XII. « Le Roi Jean » : les allusions de ce drame à la politique contemporaine. Le droit à la couronne d'Elisabeth. Une démonstration saisissante de Richard Simpson, en 1874. Derby contre les interventions étrangères .	89
XIII. La révolte du Nord et les deux parties de « Henri IV » .	98
XIV. D' « Hamlet » à « la Tempête ». La retraite de Derby. Conclusion	100



1259. — Société anonyme M. WEISSENBRUCH, imprimeur du Roi
Société typographique : Liège, Bouillon, Paris. 1755-1793
49 rue du Poinçon, Bruxelles.

10-6141

PR 2947 D5L397 1923

Le secret de

cen



3 0061 000 001 085